

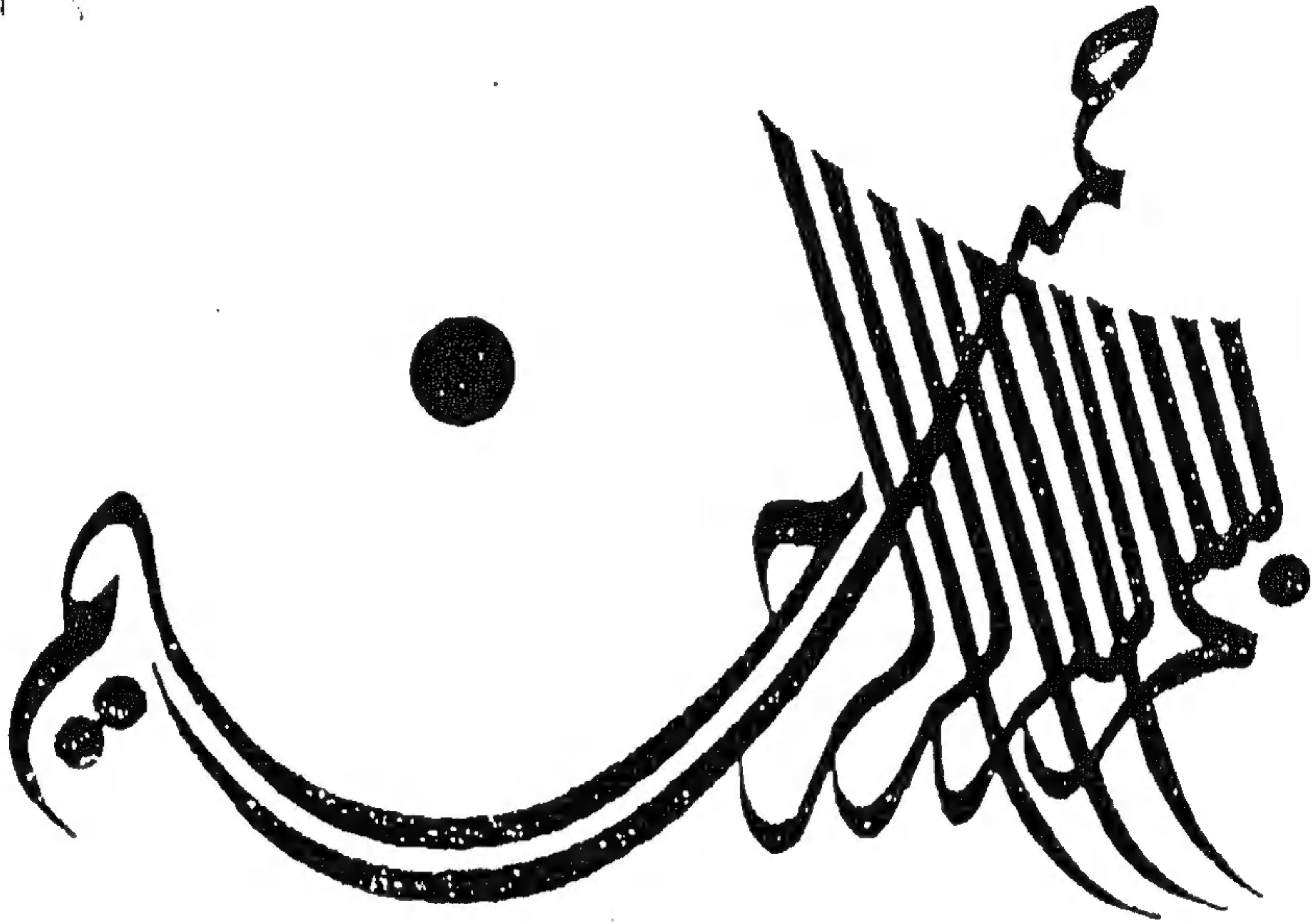






Fat. 1000

Sup. 1000



BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

T-2223

جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم التصوير

تطور فن الفسيفساء في العصر البيزنطي (من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر الميلادي)

THE DEVELOPMENT OF MOSAIC IN BYZANTINE AGE
(FROM NINEth CENTURY TO THIRTEENth CENTURY)

رسالة مقدمة من :

نرمين فتحى المصرى

المعيدة بقسم التصوير

كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان

إلى قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان
للحصول على درجة الماجستير بـ (جدايات)

إشراف

الأستاذ الدكتور / صبرى محمد منصور

استاذ بقسم التصوير

وعميد كلية الفنون الجميلة (الأسبق)

جامعة حلوان

٢٠٠١

يناير

جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم التصوير

**قرار لجنة المناقشة والحكم
لرسالة الماجستير المقدمة من
الباحثة / نرمين فتحى المصرى
المعيدة بقسم التصوير
كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان**

انه فى يوم الموافق ٢٠٠١/٦/ فى تمام الساعة

اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة:

أ.د. صبرى محمد منصور
أستاذ بقسم التصوير
كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان - (مشرفاً ومقرراً)
أ.د. حسن عبد الفتاح حسن
أستاذ متفرغ بقسم التصوير
كلية الفنون الجميلة - جامعة جنوب الوادى (عضواً)
أ.م.د. محمود ابو العزم دياب
أستاذ مساعد بقسم التصوير
كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان (عضواً)

وذلك لمناقشة الرسالة المقدمة من الباحثة / نرمين فتحى المصرى،
وموضوعها:

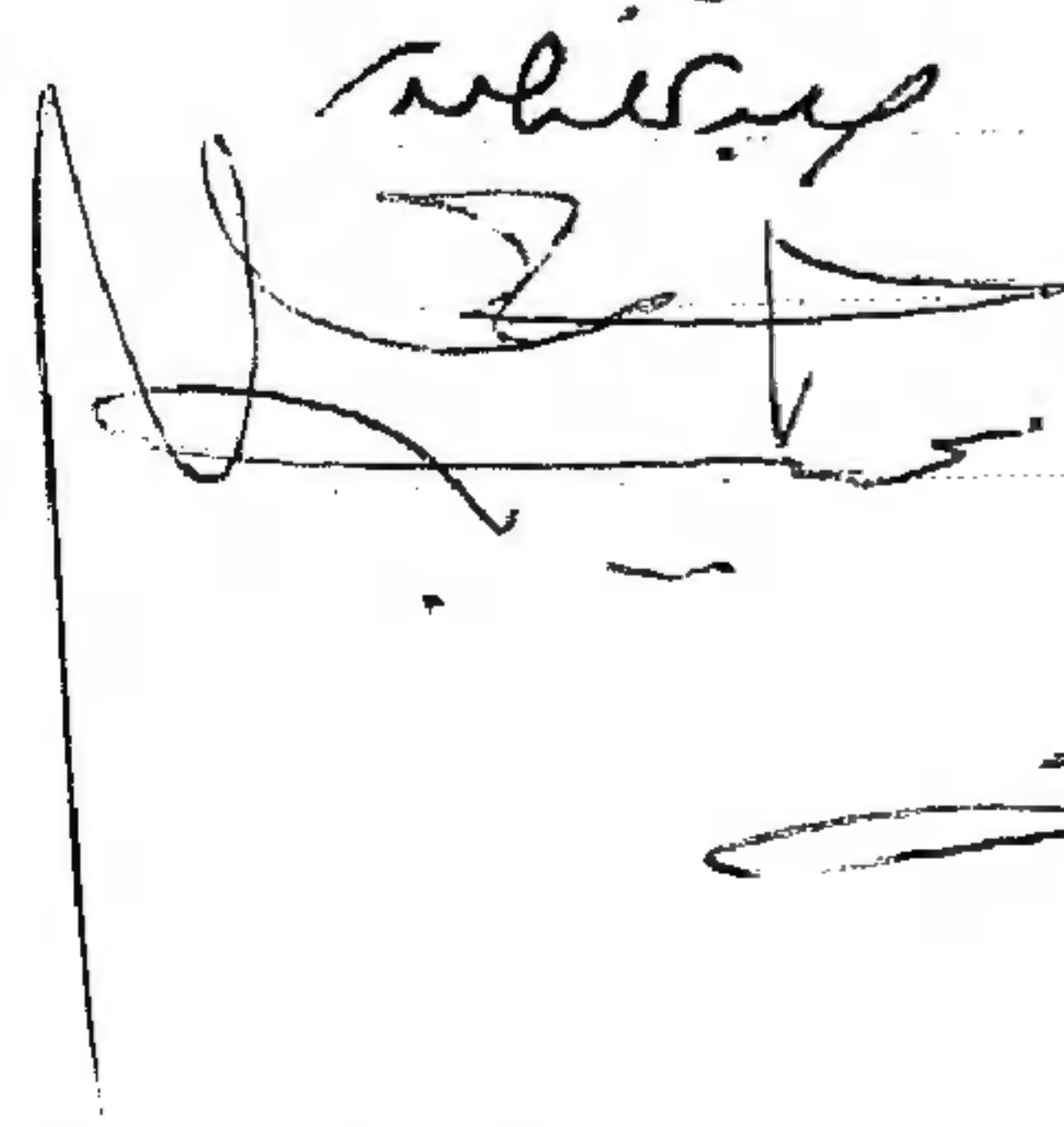
**تطور فن الفسيفساء فى العصر البيزنطى
(من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر الميلادى)**

وذلك للحصول على درجة الماجستير فى الفنون الجميلة تخصص تصوير جدارى،
وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا الرسالة وقراها كل منهم واعد تقريراً فردياً بصلاحياتها
للمناقشة ، وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا وفحص النماذج
الفنية وبعد المداولة. قررت اللجنة منح الباحثة / نرمين فتحى المصرى ، درجة
الماجستير فى الفنون الجميلة تخصص تصوير.

أعضاء اللجنة

- أ.د. صبرى محمد منصور
- أ.د. حسن عبد الفتاح حسن
- أ.م.د. محمود ابو العزم دياب

التوقيع





شكر وتقدير

يسعدني في النهاية أن أتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور/صبري محمد منصور أستاذ التصوير بالكلية وعميد الكلية (الأسبق) على إشرافه على الرسالة وما قدمه من توجيهات فنية وعلمية وذلك من خلال المراحل المختلفة لإعداد الرسالة .

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة والحكم على تفضلهما بقبول مناقشة هذا البحث وهما :

الأستاذ الدكتور / حسن عبد الفتاح أستاذ التصوير المتفرغ بكلية الفنون الجميلة - وعميد كلية الفنون الجميلة (الأسبق) جامعة جنوب الوادي.

والدكتور / محمود أبو العزم الأستاذ المساعد بقسم التصوير - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان.

والله ولي التوفيق

الباحثة

• فهرس الرسالة •

الصفحة

الموضوع

- فهرس الأشكال و - ص
- المقدمة ٢

الباب الأول

الفنون المؤثرة في نشأة التصوير البيزنطى

الفصل الأول :

الفن الساسانى وعناصره الزخرفية

- الدولة الساسانية (نبذة تاريخية) ١١
- الفن الساسانى ١٢
- تأثير الفن الساسانى وتأثيره فى الفنون الأخرى ١٣
- موضوعات الفن الساسانى ١٤
- الفسيفساء فى الفن الساسانى ١٦
- التأثيرات الساسانية فى الفسيفساء البيزنطية ٢١

الفصل الثانى :

الفن الهيلينىستى ومحاكاة الطبيعة

- العصر الهيلينىستى (نبذة تاريخية) ٢٧
- العصر الهيلينىستى إبان الحكم الرومانى ٢٨
- الفن الهيلينىستى ومدى إنتشاره ٢٩
- العوامل التى أثرت فى تكوين الفن الهيلينىستى ٣٢
- الفسيفساء الهيلينىستية وأهم موضوعاتها ٣٧
- الفسيفساء الهيلينىستية فى الأسكندرية وأنطاكية ٥٠
- التأثيرات الهيلينىستية فى الفسيفساء البيزنطية ٥٧

الموضوع
الفصل الثالث

الصفحة

الفنون المسيحية المبكرة والموضوعات الدينية الرمزية

- مقدمة تاريخية ٦٦
- الديانة المسيحية ٦٨
- الفن المسيحي المبكر ٦٩
- رمزية الفن المسيحي ٧١
- التصوير المسيحي وأهم موضوعاته ٧٣
- سمات الفسيفساء المسيحية ٧٥

الباب الثاني

فسيفساء العصر البيزنطي

الفصل الأول

تأثيرات البيئة المحلية في تكوين الأعمال الفنية

- لمحة تاريخية ١٣٣
- الموقع الجغرافي ومميزاته ١٣٦
- العوامل السياسية ١٣٨
- العوامل الاجتماعية ١٤٠
- التأثيرات الدينية وحركة محطمي الصور ١٤٥

الفصل الثاني

العمارة الكنسية البيزنطية وعلاقتها بفن الفسيفساء

- العمارة البيزنطية والعوامل المؤثرة في نشأتها ١٤٩
- الطرز المختلفة للكنائس البيزنطية ١٥٥
- نهاية المعمار البيزنطي ١٧٢
- العناصر المعمارية المختلفة وإرتباط فن الفسيفساء بها ١٧٤

الموضوع
الفصل الثالث :
الصفحة

الموضوعات التي تناولها فن الفسيفساء البيزنطى

- فسيفساء القرون الأولى ١٨٠
- العصر الذهبى الثانى للفسيفساء البيزنطية ١٨٥
- أولاً : الموضوعات الدنيوية ١٨٦
- ثانياً : الموضوعات الدينية ١٩٤
- اللوحات الصغيرة ٢٠١

الباب الثالث

القيم الجمالية لفن الفسيفساء البيزنطى

الفصل الأول :

التقنيات المختلفة للاستعمال الفنى لخامة الفسيفساء البيزنطية

- تعريف الفسيفساء ٢٣٦
- أنواع الفسيفساء البيزنطية واستعمالاتها المختلفة ٢٣٨
- كيفية إعداد لوحات الفسيفساء ٢٤٠
- تنفيذ لوحات الفسيفساء ٢٤٢
- تطور الأساليب التنفيذية فى الفسيفساء البيزنطية ٢٤٣

الفصل الثانى :

تناول العنصر الأدمى والصور الشخصية فى فسيفساء العصر البيزنطى

- مقدمة ٢٥٠
- العنصر الأدمى وأهميته فى الفن البيزنطى ٢٥١
- الجسد العارى فى الفسيفساء البيزنطية ٢٦٢
- الصورة الشخصية ٢٦٤
- الصور الثنائية والجماعية ٢٦٥
- أهمية الصورة الشخصية فى الفسيفساء البيزنطية ٢٦٦

الفصل الثالث :

الحركة واللون فى تكوينات الفسيفساء البيزنطية

- الإتجاهات الفنية المختلفة فى الفسيفساء البيزنطية ٢٧٤
- العناصر الأساسية فى تكوينات الفسيفساء ٢٨٢
- الحركة ٢٨٨
- الحركة فى الفسيفساء البيزنطية وأنواعها ٢٨٩
- اللون وأهميته فى الفسيفساء البيزنطية ٢٩٦
- اللون الذهبى فى خلفيات الفسيفساء البيزنطية ٣٠٥

الفصل الرابع :

انتشار الفن البيزنطى وامتداده فى الفنون الأخرى

- تمهيد ٣١٢
- ظهور تأثيرات الفن البيزنطى خارج أنحاء الإمبراطورية ٣١٤
- الفسيفساء فى صقلية ٣٢٠
- العناصر البيزنطية فى الفسيفساء الإسلامية ٣٢٥
- التصوير الجدارى القبطى ٣٣١

الفصل الخامس :

تجربة الباحثة الفنية ومحاولة إستخلاص قيم جمالية معاصرة مستوحاة من الفسيفساء البيزنطية

- مقدمة ٣٤٠
- الخامات المستخدمة ٣٤٨
- خطوات الإعداد ٣٥٠
- الأساليب التقنية المتبعة فى تنفيذ اللوحات ٣٥١

الموضوع الصفحة

نتائج البحث ٤٠٨

ملحق خريطة للإمبراطورية البيزنطية . ٤٠٩

قائمة المراجع

- مراجع باللغة العربية ٤١١
- مراجع باللغة الأجنبية ٤١٣

ملخص البحث

- ملخص البحث باللغة العربية ٤١٧
- ملخص البحث باللغة الإنجليزية ٤٤٦



■ فهرس الأشكال ■

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
(١)	مجموعة من الرؤوس المتجاورة (تفصيلية) من فسيفساء أرضية قصر بيشابور	٨٦
(٢)	عازفة القيثارة ، فسيفساء أرضية قصر بيشابور	٨٦
(١٢)	عازفة القيثارة ، (تفصيلية) فسيفساء أرضية قصر بيشابور	٨٧
(٣)	إحدى سيدات البلاط الملكي ، فسيفساء أرضية قصر بيشابور	٨٧
(٤)	سيدة تمسك بباقة زهور ، فسيفساء أرضية قصر بيشابور	٨٨
(٥)	فتاة صغيرة تجلس أمام جذع شجرة ، فسيفساء أرضية قصر بيشابور	٨٨
(٦)	فتاة ترتدي ملابس البحر (تفصيلية) من فسيفساء أرضية قصر بيزا أرمرينا	٨٩
(٧)	وجه فتاة صغيرة (تفصيلية) ، فسيفساء أرضية قصر بيشابور	٨٩
(٨)	رؤوس آدمية داخل إطار زخرفي ، فسيفساء كنيسة القديس فيتال	٩٠
(٩)	أسد بوضع جانبي ، فسيفساء ساسانية بأنطاكية	٩٠
(١٠)	الجديان المجنحة المتقابلة ، فسيفساء ساسانية بأنطاكية	٩١
(١١)	تفريعات أوراق الأكانثوس - نقوش حجرية - قصر بيشابور	٩١
(١٢)	زخارف الطيور وأوراق الأكانثوس (تفصيلية) من فسيفساء كنيسة القديس فيتال	٩٢
(١٣)	مشاهد الصيد والحيوانات المتقابلة ، فسيفساء القصر الملكي بباليرومو	٩٢
(١٤)	صموئيل يمسح رأس داودبا لزيت ، تصوير جداري بكنيسة دورا أوروبوس	٩٣
(١٥)	الإمبراطور ، جستنيان ، ، فسيفساء كنيسة القديس فيتال	٩٣
(١٦)	صورة الملاك المجنح ، نقش حجرى ، تاج بوسطن	٩٤
(١٧)	زخارف نباتية وموضوعات من العهد القديم ، فسيفساء كنيسة القديس فيتال	٩٤
(١٨)	فسيفساء الإسكندر ، متحف الآثار ببنا بولى	٩٥
(١٩)	قناع وفواكه ، فسيفساء دار إله القابات ، بومبى	٩٥

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
(٢٠)	صيد الأسد ، فسيفساء مدينة بيلا	٩٦
(٢١)	صيد الغزال ، فسيفساء مدينة بيلا	٩٦
	١ - صيد الغزال (تفصيلية ملونة) فسيفساء مدينة بيلا	٩٧
(٢٢)	إختطاف تيزيه لهيلين ، فسيفساء مدينة بيلا	٩٧
(٢٣)	ثيزون والمينيتور ، فسيفساء مدينة بومبي	٩٨
(٢٤)	ديونيسوس يمتطي الفهد ، فسيفساء دار الأقنعة ، ديلوس	٩٨
(٢٥)	الموسيقيين الجائلين ، فسيفساء فيلا سيسيرون ، بومبي	٩٩
(٢٦)	مشهد زيارة إلى الساحرة ، فسيفساء فيلا سيسيرون ، بومبي	٩٩
(٢٧)	إيروس ، إله الجنس ، (تفصيلية) من فسيفساء دار أولياء	
	العهد ، ديلوس	١٠٠
(٢٨)	صور الحمام على الإناء ، فسيفساء فيلا هارديان ، تيفولي	١٠٠
(٢٩)	الكائنات البحرية ، فسيفساء دار إله الغابات ، بومبي	١٠١
(٣٠)	الكائنات البحرية ، فسيفساء دار إله الغابات ، بومبي	١٠١
(٣١)	مشاهد نيلية (تفصيلية) من فسيفساء دار إله الغابات ،	
	بومبي	١٠٢
(١٣٢)	الإسكندر ، تفصيلية من فسيفساء الإسكندر ، متحف الآثار	
	بنابولي	١٠٢
(٣٣ ب)	« دارا » ملك الفرس ، تفصيلية من فسيفساء الإسكندر	١٠٣
(٣٣)	مشاهد نيلية ، فسيفساء بالسترينا	١٠٣
	١ . معبد ديلا فورتونا ، تفصيلية من فسيفساء المشاهد	
	النيلية ، بالسترينا	١٠٤
(٣٤)	زخارف هندسية ، فسيفساء أرضية منزل بالعميرة	١٠٤
(٣٥)	زخارف هندسية ، فسيفساء أرضية منزل بالشاطبي	١٠٥
(٣٦)	طيور وزخارف هندسية ، فسيفساء أرضية منزل بكوم الدكة	١٠٥
(٣٧)	تجسيد مدينة الأسكندرية ، فسيفساء من ثيموس	١٠٦
(٣٨)	تجسيد مدينة الأسكندرية ، فسيفساء من ثيموس	١٠٦
(٣٩)	ميديا وچيسون ، فسيفساء أرضية ، فيلا بمدينة دافني ،	
	أنطاكية	١٠٧
(٤٠)	مشهد مسرحي ، فسيفساء أرضية ، فيلا بمدينة دافني ،	
	أنطاكية	١٠٧

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
(٤١)	فيدرا وهيبوليتوس والخادمة، فسيفساء أرضية ، فيلا بمدينة دافنى ، أنطاكية	١٠٨
(٤٢)	باريس وهيلين وأفروديت، فسيفساء أرضية ، فيلا بمدينة دافنى ، أنطاكية	١٠٨
(٤٣)	مشهد مسرحى ، فسيفساء منزل بأنطاكية	١٠٩
(٤٤)	القديس لورانس ، تفصيلية من فسيفساء ضريح چالا بلاسيديا	١٠٩
(٤٥)	العذراء تتعلم الوقوف والسير ، فسيفساء كنيسة المخلص	١١٠
(٤٦)	مشهد من حياة العذراء ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة المخلص	١١٠
(٤٧)	قبلة يهوذا ، فسيفساء دير دافنى ، أتيكا	١١١
(٤٨)	مشهد رعوى ، تفصيلية من فسيفساء أرضية فيلا هادريان	١١١
(٤٩)	القديس لوقا ، فسيفساء كنيسة القديس فيتال	١١٢
(٥٠)	ديكان يحملان ثعلباً ، تفصيلية من فسيفساء أرضية كنيسة القديس مرقص	١١٢
(٥١)	فصول السنة ، أرضية فسيفساء	١١٣
(١٥١)	١ - الخريف ، تفصيلية من أرضية الفسيفساء السابقة	١١٣
(٥٢)	فسيفساء صحن منزل الغزال فى هيراكليوم	١١٤
(٥٣)	فسيفساء قوس النصر وحنية كنيسة القديس كليمانت بروما	١١٤
(٥٤)	تنويج العذراء ، فسيفساء حنية كنيسة القديسة ماريما ماجورى	١١٥
(٥٥)	تفريعات أوراق الأكانثوس تتخللها طيور ، فسيفساء من تونس	١١٥
(٥٦)	فسيفساء أحد الجدران العلوية بضريح چالابلاسيديا	١١٦
(٥٧)	تفريعات أوراق الأكانثوس والأروم (فسيفساء تونسية)	١١٦
(٥٨)	فسيفساء قبة العمودية الأرثوذكسية براهينا	١١٧
(٥٩)	حاملى الأكواب (فسيفساء أرضية تونسية)	١١٧
(٦٠)	أكليل نبات الفار وبعض الزهور والثمار ، إطار زخرفى ، فسيفساء تونسية	١١٧
(٦١)	تفصيلية من فسيفساء الإطار الخارجى بضريح چالابلاسيديا	١١٨

رقم الصفحة	الموضوع	رقم الشكل
١١٨	سيدة تحمل صولجان ، فسيفساء من قرطاج ، شمال أفريقيا	(٦٢)
١١٩	فسيفساء السيد المسيح الراعى . كاتدرائية اكيلىا	(٦٣)
١١٩	السيد المسيح يبدو كالشمس ، فسيفساء قبة الضريح بكنيسة القديس بطرس	(٦٤)
١٢٠	قصة نوح ، فسيفساء ارضية كاتدرائية الأسقف تيودور	(٦٥)
١٢٠	زخارف طيور ونباتات ، تفصيلية من فسيفساء قبة ضريح القديسة كونستانزا	(٦٦)
١٢٠	صناعة النبيذ ، تفصيلية من فسيفساء قبة ضريح القديسة كونستانزا	(٦٧)
١٢١	وجه قسطنطينا ، تفصيلية من فسيفساء قبة ضريح القديسة كونستانزا	(٦٧ ب)
١٢١	السيد المسيح يتوسط القديس « بطرس » والقديس بولس ، فسيفساء ضريح القديسة كونستانزا	(٦٨)
١٢٢	السيد المسيح على العرش وسط الحوارين والإنجيليين الأربعة ، فسيفساء كنيسة القديسة بودنزايانا بروما	(٦٩)
١٢٢	تفصيلية من فسيفساء قبة كنيسة القديس جورج ، سالونيك	(٧٠)
١٢٣	النبي موسى يشير إلى البحر فينقل ، فسيفساء كنيسة القديسة ماريا ماجورى	(٧١)
١٢٣	بنو إسرائيل يرمون النبي موسى بالحجارة ، فسيفساء كنيسة القديسة ماريا ماجورى	(٧٢)
١٢٤	النبي إبراهيم يقدم القرابين ، فسيفساء كنيسة القديسة ماريا ماجورى	(٧٣)
١٢٤	النبي إبراهيم يستقبل ثلاثة من الملائكة ، فسيفساء كنيسة القديسة ماريا ماجورى	(٧٤)
١٢٥	منظر داخلي ، فسيفساء ضريح جالا بلاسيديا	(٧٥)
١٢٥	فسيفساء قبة ضريح جالا بلاسيديا	(٧٦)
١٢٦	فسيفساء الراعى الصالح ، ضريح جالا بلاسيديا	(٧٧)
١٢٦	الراعى الصالح ، تفصيلية من فسيفساء الراعى الصالح ، ضريح جالا بلاسيديا	(٧٧)
١٢٧	القديس حنا يحمل التاج ، تفصيلية من فسيفساء قبة المعمودية الأرثوذكسية	(٧٨)
١٢٧		

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
(٧٩)	تعميد السيد المسيح ، فسيفساء ، قبة المعمودية الأريانية	١٢٨
(١٧٩)	القديس يوحنا يقوم بتعميد السيد المسيح ، تفصيلية من فسيفساء قبة المعمودية الأريانية	١٢٨
(١٨٠)	السيد المسيح وسط الحوارين (معجزة الخبز والأسماك)، فسيفساء كنيسة القديس أبولينار الجديدة	١٢٩
(٨٠ ب)	السيد المسيح يفصل بين الأغنام والماعز (يوم الحساب) ، فسيفساء كنيسة القديس أبولينار الجديدة	١٢٩
(٨٠ ج)	قبلة يهوذا للسيد المسيح ، فسيفساء كنيسة القديس أبولينار الجديدة	١٣٠
(٨٠ د)	العشاء الأخير ، فسيفساء كنيسة القديس أبولينار الجديدة ...	١٣٠
(٨١)	فسيفساء الخريطة - أرضية كنيسة مار جرجس بمدينة مادبا	٢٠٣
(١٨١)	مدينة القدس ، تفصيلية من فسيفساء الخريطة	٢٠٣
(٨٢)	رسم تخطيطي للبازيليك المسيحية القديمة	٢٠٤
(٨٣)	مسقط أفقى لكنيسة القديس أبولينار الجديدة براقينا	٢٠٤
(٨٤)	منظر داخلى لصحن كنيسة القديس أبولينار الجديدة	٢٠٥
(٨٥)	مسقط أفقى لكنيسة القديسين سرجيوس وياكوس بالقسطنطينية	٢٠٥
(٨٦)	منظر خارجى لكنيسة القديس فيتال براقينا	٢٠٦
(١٨٧)	مسقط أفقى لكنيسة القديس فيتال براقينا	٢٠٦
(٨٧ ب)	قطاع طولى لكنيسة القديس فيتال براقينا	٢٠٧
(٨٨)	مسقط أفقى لكنيسة هوزيوس لوكاس	٢٠٧
(١٨٩)	مسقط أفقى لضريح چالابلاسيديا براقينا	٢٠٨
(٨٩ ب)	منظر خارجى لضريح چالابلاسيديا	٢٠٨
(٩٠)	مسقط أفقى لكنيسة القديس يوحنا	٢٠٩
(٩١)	مسقط أفقى لكنيسة الرسل المقدسين بالقسطنطينية	٢٠٩
(٩٢)	مسقط أفقى لكنيسة القديس مرقس بفينيسيا	٢١٠
(٩٣)	١ - مسقط أفقى لكنيسة اياصوفيا بالقسطنطينية	٢١١
	ب - قطاع عرضى لكنيسة اياصوفيا بالقسطنطينية	٢١١
	ج - منظر خارجى لكنيسة اياصوفيا بالقسطنطينية	٢١٢

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
(٩٤)	زخارف الفسيفساء بالمعمودية الأرثوذكسية براقينا	٢١٢
(٩٥)	فسيفساء الجدار الشمالى بكنيسة القديس أبولينار الجديدة	٢١٣
(٩٦)	فسيفساء الحنية وقوس النصر بكنيسة القديس أبولينار فى كلاسى	٢١٣
(٩٧)	فسيفساء القبة والدلايات بكنيسة المخلص ، القسطنطينية	٢١٤
(٩٨)	فسيفساء القبة والجانب الشرقى بكنيسة القديس فيتال	٢١٤
(٩٩)	فسيفساء العذراء وملاك البشارة ، دير دافنى	٢١٥
(١٠٠)	زخارف هندسية ونباتية بكنيسة القديس فيتال براقينا	٢١٥
(١٠٠ ب)	زخارف لوحات هندسية وطيور بكنيسة القديس فيتال براقينا	٢١٥
(١٠١)	فسيفساء السيد المسيح ، الكنيسة الأسقفية براقينا	٢١٦
(١٠١ ب)	زخارف طيور ونباتات ، الكنيسة الأسقفية براقينا	٢١٦
(١٠٢)	فسيفساء موكب القديسات والقديسين بكنيسة القديس أبولينار الجديدة براقينا	٢١٧
(١٠٣)	القديس ديمتريوس مع طفلين ، كنيسة القديس ديمتريوس بسالونيك	٢١٧
(١٠٤)	القديس ديمتريوس والأسقف يوحنا ، كنيسة القديس ديمتريوس بسالونيك	٢١٨
(١٠٥)	صورة الصليب فى حنية كنيسة القديسة إيرين بسالونيك	٢١٨
(١٠٦)	تفصيلية من فسيفساء أرضية فى قبة بالقرب من قناطر فالانس بالقسطنطينية	٢١٨
(١٠٧)	فسيفساء أرضية القصر المقدس بالقسطنطينية	٢١٩
(١٠٨)	فسيفساء أرضية فى قبة الإمبراطور الرومانى - بيزا أرمرينا بروما	٢١٩
(١٠٩)	عملية جلب الشاة ، تفصيلية من فسيفساء القصر المقدس بالقسطنطينية	٢٢٠
(١١٠)	فتاة تحمل قدراً ، تفصيلية من فسيفساء القصر المقدس بالقسطنطينية	٢٢٠
(١١١)	صبي يطعم حماراً ، تفصيلية من فسيفساء القصر المقدس بالقسطنطينية	٢٢١

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
(١١٢)	فسيفساء الإمبراطورة تيودورا بكنيسة القديس فيتال، راينا	٢٢١
(١١٢)	سيدات من حاشية البلاط الملكي ، تفصيلية ، من فسيفساء الإمبراطورة تيودورا.....	٢٢٢
(١١٣)	رجال الحرس الإمبراطوري ، تفصيلية من فسيفساء الإمبراطور جستنيان بكنيسة القديس فيتال ، راينا	٢٢٢
(١١٤)	القس إلكسيوس ، تفصيلية من فسيفساء الحنية الرئيسية بكنيسة القديس فيتال ، راينا	٢٢٣
(١١٥)	فسيفساء الإمبراطور ليو السادس راعياً أمام السيد المسيح بكنيسة آياصوفيا بالقسطنطينية	٢٢٣
(١١٦)	فسيفساء الإمبراطور الإسكندر بكنيسة آياصوفيا بالقسطنطينية	٢٢٤
(١١٧)	فسيفساء العذراء وهي تتوسط الإمبراطور قسطنطين والإمبراطور جستنيان بكنيسة آياصوفيا ، القسطنطينية	٢٢٤
(١١٨)	فسيفساء السيد المسيح بين الإمبراطورة زويه وزوجها، كنيسة آياصوفيا بالقسطنطينية	٢٢٤
(١١٩)	فسيفساء العذراء بين الإمبراطورة إيرين وزوجها الإمبراطور يوحنا الثاني كومنينوس ، كنيسة آياصوفيا بالقسطنطينية	٢٢٥
(١٢٠)	فسيفساء تيودور ميتوشيتس يقدم نموذج الكنيسة للسيد المسيح ، كنيسة المخلص بالقسطنطينية	٢٢٥
(١٢١)	مدينة الناصرة ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة المخلص بالقسطنطينية	٢٢٦
(١٢٢)	طاووس ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة المخلص بالقسطنطينية	٢٢٦
(١٢٣)	فسيفساء العذراء تحمل المسيح طفلاً في محراب كنيسة آياصوفيا بالقسطنطينية	٢٢٧
(١٢٤)	فسيفساء ميلاد المسيح بكنيسة هوزيوس لوكاس ، اثينا	٢٢٨
(١٢٥)	فسيفساء صلب السيد المسيح بكنيسة هوزيوس لوكاس ، اثينا	٢٢٨
(١٢٦)	فسيفساء التجلي ، دير دافني أتيكا	٢٢٩
(١٢٧)	فسيفساء الحاكم الأعظم ، دير دافني ، أتيكا	٢٢٩
(١٢٨)	فسيفساء العذراء والمسيح في قبة كنيسة المخلص بالقسطنطينية	٢٣٠

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
(١٢٩)	فسيفساء مشاهد من حياة العذراء ، كنيسة المخلص بالقسطنطينية	٢٣٠
(١٣٠)	فسيفساء صور من حياة السيد المسيح ، كنيسة المخلص بالقسطنطينية	٢٣١
(١٣١)	قبة كنيسة (فيتي كامي) بالقسطنطينية	٢٣١
(١٣١)	السيد المسيح ، تفصيلية من فسيفساء قبة كنيسة (فيتي كامي) بالقسطنطينية	٢٣٢
(١٣٢)	فسيفساء لوحة النزول من على الصليب ، الكاتدرائية الرومانية بالقسطنطينية	٢٣٢
(١٣٣)	فسيفساء لوحة البشارة ، متحف فيكتوريا والبرت	٢٣٣
(١٣٤)	فسيفساء الجانب الأيسر من لوحة الكتابة ، متحف أوبراديل ، كاتدرائية فلورنسا	٢٣٣
(١٣٥)	القديس بطرس ، تفصيلية من فسيفساء قبة المعمودية الأرمانية براهينا	٢٥٣
(١٣٦)	يد السيدة جوانينا ، تفصيلية من فسيفساء الإمبراطورة تيودورا بكنيسة القديس فيتال براهينا	٢٥٤
(١٣٧)	راس أحد الملائكة ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة القديس أبولينار الجديدة براهينا	٢٥٥
(١٣٨)	وجه أحد القديسين ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة القديس جورج بسالونيك	٢٥٥
(١٣٩)	السيد المسيح الحاكم الأعظم ، تفصيلية من فسيفساء قبة كنيسة المخلص بالقسطنطينية	٢٥٦
(١٤٠)	فسيفساء لوحة السيد المسيح ، متحف برلين	٢٥٦
(١٤١)	رجل وجمل يحمل طفلين ، تفصيلية من فسيفساء القصر المقدس بالقسطنطينية	٢٥٧
(١٤٢)	صور القديسين ، فسيفساء كنيسة القديس أبولينار الجديدة براهينا	٢٥٧
(١٤٣)	تجسيد العظيم ذو الجلاله ، فسيفساء كنيسة القديس فيتال براهينا	٢٥٨
(١٤٤)	النبي إبراهيم وزوجته سارة ، فسيفساء كنيسة القديس فيتال براهينا	٢٥٨

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
(١٤٥)	السيد المسيح ، فسيفساء شرقية كنيسة القديس فيتال براقينا	٣٥٩
(١٤٦)	إثنان من الأنهار المجدولة ، تفصيلية من فسيفساء شرقية كنيسة القديس فيتال براقينا	٣٥٩
(١٤٧)	العذراء تحمل المسيح طفلاً ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة العذراء بنيقيه	٣٦٠
(١٤٨)	العذراء تحمل المسيح طفلاً ، تفصيلية من فسيفساء شرقية كنيسة تورشيللو	٣٦٠
(١٤٩)	الملائكة المجنحون ، تفصيلية من فسيفساء قبة الكنيسة الأسقفية براقينا	٣٦١
(١٥٠)	العذراء تحمل المسيح طفلاً ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة القديس أبو ليناار الجديدة براقينا	٣٦١
(١٥١)	كبير الملائكة « جبريل » ، تفصيلية من فسيفساء آياصوفيا بالقسطنطينية	٣٦٢
(١٥٢)	الملاك « رافائيل » يحمل صولجاناً ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة (فيتي كامى) القسطنطينية	٣٦٣
(١٥٣)	النبي موسى يتسلم الوصايا العشر ، تفصيلية من فسيفساء دير القديسة (كاترين) بسينا	٣٦٣
(١٥٤)	القديس فيتال ، تفصيلية من فسيفساء شرقية كنيسة القديس فيتال براقينا	٣٦٤
(١٥٥)	القديس جورج ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة المخلص بالقسطنطينية	٣٦٤
(١٥٦)	السيد المسيح يتوسط القديس يوحنا والعذراء فى لوحة الضراعة ، فسيفساء كنيسة آياصوفيا بالقسطنطينية	٣٦٥
(١٥٧)	جندى رومانى ، فسيفساء كنيسة نيامون بخيوس	٣٦٥
(١٥٨)	تجسيد نهر الأردن ، تفصيلية من فسيفساء قبة العمودية الأريانية براقينا	٣٦٦
(١٥٩)	وفاة العذراء ، فسيفساء كنيسة مارتورانبا باليرمو	٣٦٦
(١٦٠)	السيد المسيح يحطم أبواب الجحيم ، فسيفساء دير دافنى ، أتيكا	٣٦٧
(١٦١)	عبادة المجوس ، فسيفساء دير دافنى ، أتيكا	٣٦٧

رقم الصفحة	الموضوع	رقم الشكل
٣٦٨	الإغواء والطرْد ، فسيفساء كنيسة بلاتينا بباليرمو	(١٦٢)
٣٦٨	موضوعات الخلق ، فسيفساء قبة كنيسة القديس مرقس بـقيسـيا	(١٦٣)
٣٦٩	مشهد من حياة السيد المسيح ، فسيفساء كنيسة المخلص بالقسطنطينية	(١٦٤)
٣٦٩	وجه أحد القادة القوطيين ، تفصيلية من فسيفساء القصر العظيم المقدس بالقسطنطينية	(١٦٥)
٣٧٠	وجه السيدة چوانينا ، تفصيلية من فسيفساء الإمبراطورة تيودورا	(١٦٦)
٣٧٠	صورة شخصية للإمبراطور الكسيوس ، فسيفساء كنيسة آيا صوفيا بالقسطنطينية	(١٦٧)
٣٧١	صورة نصفية للسيد المسيح شاباً ، فسيفساء الكنيسة الأسقفية بـرافينا	(١٦٨)
٣٧١	السيد المسيح ملتجئاً ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة القديس أبولينار الجديد بـرافينا	(١٦٩)
٣٧٢	النبي صمويل ، فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة	(١٧٠)
٣٧٢	صورة نصفية للعذراء والطفل ، فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة ، اليونان	(١٧١)
٣٧٢	صورة نصفية للقديس نيكولاس ، فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة	(١٧٢)
٣٧٣	صورة نصفية للقديس چون كريستوم ، فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة	(١٧٣)
٣٧٤	الدخول إلى القدس ، فسيفساء دير دافنى ، أتيكا	(١٧٤)
٣٧٤	القديس آرون والقديس ستيفن ، فسيفساء دير دافنى أتيكا	(١٧٥)
٣٧٥	صور نصفية داخل الميداليات ، فسيفساء قبة كنيسة هوزيوس لوكاس ، أثينا	(١٧٦)
٣٧٥	السيد المسيح داخل ميدالية دائرية ، فسيفساء قبة كنيسة هوزيوس لوكاس ، أثينا	(١٧٧)
٣٧٦	السيد المسيح والعذراء والأمير إسحق ، فسيفساء كنيسة المخلص	(١٧٨)
٣٧٦	الشهداء الأربعون ، فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة	(١٧٩)

رقم الصفحة	الموضوع	رقم الشكل
٣٧٧	غسيل الأقدام ، فسيفساء كنيسة هوزيوس لوكاس	(١٨٠)
٣٧٧	مشاهد من حياة السيد المسيح ، فسيفساء كنيسة المخلص	(١٨١)
٣٧٨	العذراء والطفل ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة آياصوفيا	(١٨٢)
٣٧٨	العذراء والطفل ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة المخلص	(١٨٣)
٣٧٩	ميلاد السيد المسيح ، فسيفساء دير دافنى	(١٨٤)
٣٧٩	تفصيلية من فسيفساء إسحق كنيسة مونريال	(١٨٥)
	رقصة سالومي ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة القديس مرقس	(١٨٦)
٣٨٠	السيد المسيح يشفى المرضى ، فسيفساء كنيسة المخلص	(١٨٧)
٣٨٠	وجه آدمى ، تفصيلية من فسيفساء القصر المقدس بالقسطنطينية	(١٨٨)
٣٨١	وجه الحواري أندرو ، تفصيلية من فسيفساء الكنيسة الأسقفية	(١٨٩)
٣٨١	وجه أحد القديسين ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة القديس جورج	(١٩٠)
٣٨٢	صورة نصفية للحواري بولس ، فسيفساء الكنيسة الأسقفية	(١٩١)
٣٨٢	تفصيلية من فسيفساء السيد المسيح والإنجيليين الأربعة ، كنيسة القديس ديثيد	(١٩٢)
٣٨٣	طيور وزخارف هندسية ، تفصيلية من فسيفساء كنيسة القديس جورج	(١٩٣)
٣٨٣	موضوع التجلى ، فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة	(١٩٤)
٣٨٤	موضوع الصلب ، فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة	(١٩٥)
٣٨٤	فسيفساء صحن كنيسة القديس مرقس بفينيسيا	(١٩٦)
٣٨٥	فسيفساء قوس النصر ، كنيسة جروتا فيراتا بروما ، فسيفساء الدخول إلى القدس ، كنيسة القديس مرقس	(١٩٧)
٣٨٦	فسيفساء العشاء الأخير بكنيسة القديس مرقس	(١٩٨)
٣٨٦	فسيفساء الحساب الأخير بكاتدرائية تورشيللو	(١٩٩)
٣٨٧	الحجيم ، تفصيلية من فسيفساء الحساب الأخير بكاتدرائية تورشيللو	(٢٠٠)
٣٨٧	العذراء تحمل المسيح طفلاً ، فسيفساء كاتدرائية تورشيللو	(٢٠١)
٣٨٨	السيد المسيح ، فسيفساء كنيسة سيفالو	(٢٠٢)

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
(٢٠٣)	فسيفساء كاتدرائية مونريال بصقلية	٣٨٩
(٢٠٣-١)	السيح المسيح ، تفصيلية ، من فسيفساء كاتدرائية مونريال	٣٨٩
(٢٠٤)	وجوه القديسين ، تفصيلية من فسيفساء كاتدرائية مونريال	٣٩٠
(٢٠٥)	فسيفساء قبة كنيسة مارتوراننا بصقلية	٣٩٠
(٢٠٦)	السيد المسيح ، تفصيلية من فسيفساء قبة كنيسة بلاطينا	٣٩١
(٢٠٧)	تتويج الملك روجر الثاني ، فسيفساء كنيسة مارتوراننا	٣٩١
(٢٠٨)	موضوعات الإحتفالات الدينية ، فسيفساء كنيسة بلاطينا ، صقلية	٣٩٢
(٢٠٩)	زخارف نباتية وحيوانية ، فسيفساء حجرة القصر الملكي	٣٩٢
(٢١٠)	زخارف هندسية ونباتية ، فسيفساء قبة الصخرة	٣٩٣
(٢١١)	زخارف كتابية ، فسيفساء قبة الصخرة	٣٩٣
(٢١٢)	زخارف نباتية ، فسيفساء قبة الصخرة	٣٩٤
(٢١٣)	اشكال العمائر والأشجار ، فسيفساء صحن الجامع الأموى	٣٩٤
(٢١٤)	منظر طبيعي ، تفصيلية من فسيفساء الجامع الأموى	٣٩٥
(٢١٥)	شجرة مثمرة على أرضية ذهبية ، فسيفساء كوشة أحد الأعمدة بالجامع الأموى	٣٩٥
(٢١٦)	فسيفساء جسم الخزانة بصحن الجامع الأموى	٣٩٦
(٢١٧)	شجرة تتوسط الحيوانات ، أرضية فسيفساء وقصر هشام بخربة المفجر	٣٩٦
(٢١٨)	موضوع التجلى ، فسيفساء دير القديسة كاترين بسينا	٣٩٧
(٢١٩)	موضوع الميلاد ، تصوير جدارى بكاتدرائية فرس	٣٩٧
(٢٢٠)	رسوم قبة مقبرة السلام بمنطقة البجوات	٣٩٨
(٢٢١)	السيد المسيح والعذراء ، تصوير جدارى بكنيسة باويط	٣٩٨
(٢٢٢)	مجموعة من القديسين ، تصوير جدارى بدير القديس أرميا	٣٩٩
(٢٢٣)	نصميم لوحة عباد الشمس ، (٢٢٣-ب) تنفيذ لومة عباد الشمس ، فسيفساء	٤٠٠
(٢٢٤)	نصميم لوحة أوراق الشجر ، ألوان الباستيل الشمعية	٤٠١
(٢٢٤ ب)	تنفيذ لوحة أوراق الشجر ، فسيفساء	٤٠١
(٢٢٥)	نصميم لوحة ، قيود ، ألوان الباستيل (الطباشيرية)	٤٠٢
(٢٢٥ ب)	تنفيذ لوحة ، قيود ، فسيفساء	٤٠٢

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
(١٢٢٦)	تصميم لوحة « الربيع والخريف ، ألوان الباستيل (الشمعية)	٤٠٣
(٢٢٦ ب)	تنفيذ لوحة « الربيع والخريف ، ، فسيفساء	٤٠٣
(١٢٢٧)	تصميم لوحة « غروب ، ، ألوان الباستيل الشمعية	٤٠٤
(٢٢٧ ب)	تنفيذ لوحة « غروب ، ، فسيفساء	٤٠٤
(٢٢٨ ب)	لوحة « وجه من مصر ، . (٨، ب) تنفيذ لوردة ووجه من مصر ، مزيّنات .	٤٠٥
(١٢٢٩)	تصميم لوحة « فتاة وزهور ، ألوان الباستيل الشمعية	٤٠٦
(٢٢٩ ب)	تنفيذ لوحة « فتاة وزهور ، فسيفساء	٤٠٦
(١٢٣٠)	صورة شخصية للباحثة ، ألوان الباستيل الشمعية والألوان الأكريلية	٤٠٧
(٢٣٠ ب)	تنفيذ الصورة الشخصية ، فسيفساء	٤٠٧



مقدمة البحث

● مقدمة :

ترجع أهمية الفن البيزنطى الذى ظهر فى بداية القرن الرابع الميلادى واستمر قروناً طويلة حتى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى إلى تطور وإزدهار فن الفسيفساء الذى أصبح من السمات المميزة للفن البيزنطى مما جعله يحتل هذه المكانة الرفيعة بين الفنون المختلفة منذ العصور القديمة وحتى عصرنا الحديث .

وقد نسب الفن البيزنطى إلى الإسم الأصيل لعاصمة الإمبراطورية البيزنطية (بيزنطة) وليس القسطنطينية التى أصبحت بعد ذلك الإسم المتداول بدلاً من بيزنطة التى تعتبر المركز الرئيسى ونقطة إنطلاق هذا الفن ، وكان من الطبيعى أن تكون هناك بعض المدن التى احتوت هذا الفن وأصبحت مركزاً هاماً له بجانب بيزنطة (القسطنطينية) وذلك نتيجة لإتساع رقعة أملاك الإمبراطورية البيزنطية المنتشرة شرقاً وغرباً فى العالم الآسيوى والعالم الأوروبى ، وأهم هذه المدن مدينتى سالونيك وراڤينا التى أصبح لكل منهما شأنًا خاصاً حيث ضمت العديد من الآثار الفنية ذات الطابع البيزنطى .

وقد نشأ الفن البيزنطى مرتبطاً بالديانة المسيحية الجديدة التى أصبحت فى القرن الرابع الميلادى الديانة الرسمية للإمبراطورية ، وذلك بعد إنقسام الإمبراطورية الرومانية إلى قسمين : قسم شرقى وآخر غربى ، وأصبحت العاصمة الشرقية هى بيزنطة ، والغربية هى رافينا بدلاً من روما .

ويرجع ارتباط هذا الفن بالديانة المسيحية إلى سيطرة هذه العقيدة الجديدة بشكل ملحوظ وذلك بعد اعتناق الإمبراطور قسطنطين لها ، ومن ثم أصبح لرجال الدين والبطاركة السيطرة الكاملة على الأعمال الفنية التى إتسمت بالطابع الدينى الفريد ، وبذلك تعتبر المسيحية أحد العوامل الهامة والأساسية التى أدت إلى خلق الفن البيزنطى بشكل عام ، والفسيفساء البيزنطية بشكل خاص ، حيث أنها قد شكلت وأثرت فى تكوين هذه الفسيفساء ووضعت لها حدوداً معينة لا يمكن تجاوزها ، والتى كان لها دوراً كبيراً فى التحكم فى تطورها ، لذا فقد إعتد شكل الفن على طبيعة العقيدة التى يخدمها ، واقتصر تصوير اللوحات الفنية على الموضوعات الدينية التى كانت لها السيادة فى أعمال الفسيفساء البيزنطية ، هذا إلى جانب نوع آخر من الموضوعات ألا وهو الموضوعات الدنيوية ، والتى كانت تنفذ عادة فى أرضيات القصور واشتملت على صور لمواقف الحياة اليومية ومشاهد الصيد بما تضمنتها من طيور وحيوانات ، والتى إستمدت أصولها من بعض موضوعات الفسيفساء الرومانية القديمة .

(*) مدينة إيطالية تقع على الساحل الشرقى لإيطاليا، أصبحت العاصمة الغربية للإمبراطورية البيزنطية بدلاً من

وقد كان هناك بعض الفنون التي سبقت ظهور الفن البيزنطى مثل الفن الساسانى والفن الهيلينىستى والفن المسيحى المبكر ، وكان لكل فن من هذه الفنون على حده دور كبير فى تكوين الملامح المميزة للفن البيزنطى الجديد ، حيث ترك الفن الساسانى آثاراً واضحة أضفت على الفن البيزنطى بعض العناصر الزخرفية مثل الرؤوس الأدمية وصور الحيوانات المتقابلة والمتدابرة .

أما الفن الهيلينىستى فقد كان له دوراً كبيراً فى إدخال الواقعية فى أعمال الفسيفساء البيزنطية، وإضفاء الحيوية على هذه الأعمال التى إتصفه بالجمود والجفاف.

وقد تجلت هذه الواقعية فى إهتمام الفنانين البيزنطيين بتسجيل الملامح الطبيعية للصور الشخصية والمبالغة فى رسم ثياب الملابس ذات النقوش والتفاصيل الدقيقة ، وبالرغم من إبتعاد هؤلاء الفنانين عن التجسيد الطبيعى لصور الأشخاص والحيوانات ، وغلبة التسطيح على أعمال الفسيفساء ، إلا أن تأثيرات الفن الهيلينىستى برزت بوضوح فى مراعاة الفنانين إستخدام الضوء والظل ودرجات الفاتح والقاتم .

كما أخذ فن الفسيفساء البيزنطى عن كل من الفنانين الساسانى والهيلينىستى أسلوب تجميل الأرضيات الذى إنتشر بشكل واضح فى بعض القصور والمنازل . وقد إنتقل هذا الأسلوب إلى كنائس العصر البيزنطى ، وكانت تصميمات الأرضيات تحتوى فى البداية على صور للحيوانات والكائنات البحرية كما فى كاتدرائية أكيلىا ، وبمرور الوقت إختفت صور الكائنات الحية وحلت محلها الأشكال الهندسية المجردة فى أرضيات الكنائس البيزنطية ، وذلك يرجع أيضاً إلى تأثير الديانة المسيحية ، التى تشدد معتنقيها ومؤيديها فى عدم تصوير هذه الكائنات مما دعى الرهبان والقساوسة إلى تحريم تصويرها فى الأرضيات .

وأخر الفنون التى أثرت فى فن الفسيفساء البيزنطية ، هى الفنون المسيحية المبكرة ، وهى الفنون السابقة له مباشرة والمهدة له ، حيث يصعب تحديد الفترة الزمنية الفاصلة بين نهاية الفن المسيحى المبكر وبداية الفن البيزنطى ، ولقد أجمعت المراجع التاريخية على أن القرن الثالث الميلادى هو بداية هذه الحقبة الفنية التى إستمرت حتى القرنين الرابع والخامس الميلاديين ، وأهم السمات التى تميزت بها هذه الفنون المسيحية والتى يمكن الإشارة إليها هى صفة الرمزية التى سادت أعمال الفسيفساء فى تلك الفترة والتى تلازمت تلازماً واضحاً مع سمو العقيدة وروحانيتها ، فنجد أن الفنانين قد إعتمدوا عليها فى تصوير موضوعات الكتاب المقدس والقصص التى تهو حياة السيد المسيح والعنراء ، لذلك نلاحظ إبتعاد الفنانين فى ذلك الوقت عن تجسيد الطبيعة وتسجيل

تفاصيلها الدقيقة ، وينحصر تأثير الفنون المسيحية فى الفسيفساء البيزنطية فى ظهور هذه الموضوعات الرمزية داخل الكنائس وتصوير السيد المسيح فى شكل مهيب يغلب على ملامحه السمو والعظمة ، كما إنتشر تصوير الشخصيات الدينية المختلفة وذلك من خلال موضوعات السرد القصصى لحياة القديسين والشهداء ، وأوضح الأمثلة التى تؤكد إنتقال هذه التأثيرات المسيحية فى الفسيفساء البيزنطية وخاصة فى مراحلها الأولى ، الفسيفساء المنفذة داخل كنيسة القديسة ماريا ماجورى بروما .

ويمكن اعتبار القرن السادس الميلادى هو بداية فن الفسيفساء البيزنطى ، وهذه الفترة عاصرت بناء الكنائس الجديدة التى أمر الإمبراطور ، جستنيان ، بتشيدتها بأجود الخامات ، وتزيينها بأروع لوحات الفسيفساء التى تتناسب مع قدسية العقيدة ومكانتها .

وقد إنتشر بناء هذه الكنائس الفاخرة فى جميع أنحاء الإمبراطورية البيزنطية ويجب الإشارة إلى أن هذه العماائر الدينية تعد ثانى العوامل الأساسية - التى تلت الديانة المسيحية - التى شاركت بدور فعال فى إثراء هذه الفسيفساء وتطورها ، حيث وفرت هذه العماائر الدينية مساحات هائلة من الجدران الداخلية فى الكنائس فضلاً عن القباب والقبوات الداخلية ، والتى إختلفت أعدادها وإرتفاعاتها من كنيسة إلى أخرى حسب الطراز المعمارى المنفذة تبعاً له . فقد ظهرت فى ذلك أربع طرز معمارية يختلف كل منها عن الآخر فى التصميم والبناء الداخلى والخارجى أيضاً ، حيث يوجد أولاً الطراز البازيليكي الذى إستمد أصوله من العمارة الرومانية القديمة المخصصة للمحاكم والأبنية العامة ، وقد قام المهندسون (خلال العهد البيزنطى) بإضفاء بعض التعديلات التى تتناسب مع طقوس العقيدة المسيحية الجديدة فى ذلك الوقت ، ومثال ذلك كنيسة القديس أبولينار الجديدة برافينا .

وثانياً ، الطراز المركزى المقبب وهذا النوع مخصص لأداء الطقوس الدينية وخاصة طقوس التعميد ، وهو يعتمد فى بنائه على التخطيط الدائرى أو المثلث أو المربع والمغطى فى كل الحالات بقبة تعلو المركز مباشرة ، وأوضح الأمثلة على ذلك كنيسة القديس سرجيوس وياكوس بالقسطنطينية .

وهناك أيضاً الكنيسة ذات العقد المتقاطع أو المتصالب ، وهى تتبع النوع الثالث من التخطيطات المعمارية ، وهو التخطيط الصليبي الذى يعتمد على شكل الصليب الإغريقى المتساوى الأضلاع ، ومغطى بقبة أعلى نقطة تقاطع الأضلاع الأربعة للصليب ، مثل كنيسة الرسل المقدسين بالقسطنطينية .

والتخطيط الرابع والأخير، هو الطراز المتعدد القباب وهو يجمع بين الطراز (البازيليكي) الكاتدرائي والطراز الصليبي والذي يغطيه خمسة قباب علوية أكبرها القبة المركزية (التي تغطي نقطة تقاطع الأضلاع الأربعة)، ونموذجه في العمارة البيزنطية كنيسة القديس يوحنا المعمدان ذات التخطيط البازيليكي المغطى بست قباب متجاورة، وكنيسة القديس مرقس بفينيسيا التي تغطيها خمسة قباب.

ومن خلال الدراسة التالية سوف نلاحظ أن أعمال الفسيفساء قد انقسمت إلى شقين، وذلك حسب نوعية الموضوعات المنقذة، سواء كان داخل هذه الكنائس السابقة أو داخل القصور والمباني الفاخرة. فقد ظهرت الموضوعات الدنيوية في الأبنية والقصور الفخمة التي شيدها الأباطرة لأنفسهم، وأشهر هذه القصور وأروعها، والتي لا يزال بعض آثارها موجودة حتى الآن، وهو القصر العظيم المقدس بالقسطنطينية الذي تضمن العديد من مشاهد الحياة اليومية، وما احتوت عليه من أشكال الكائنات الحية، بالإضافة إلى النباتات الصغيرة والأشجار المتعددة الأشكال والأحجام، ويرجع تاريخ هذه الأعمال إلى ما بين القرنين السادس والسابع الميلاديين.

أما الكنائس فقد امتلأت بالموضوعات الدينية التي غطت أغلب الجدران الراسية والقباب الصغيرة والكبيرة، واختلفت أيضاً صور هذه الموضوعات (الإحتفالات الدينية) حسب المساحات الداخلية للكنائس.

وكان من الطبيعي أن تتبع خامة الفسيفساء نفسها وأسلوب تنفيذها هذا التنوع في الموضوعات السابقة.

فعلى سبيل المثال فقد استخدمت في فسيفساء القصر المقدس القطع الحجرية والأحجار الطبيعية الصلبة كالرخام في فسيفساء الأرضيات، أما في الكنائس فكان يستعان بالزلف الملون بالإضافة إلى ألواح الرخام الصلبة، أما على الجدران فقد استخدمت قطع الزجاج الصغيرة الملونة والتي لا يمكن استخدامها في الأرضيات لسهولة تفتيتها بجانب بعض الأحجار الكريمة كاللؤلؤ والياقوت الذي نفذت به الجواهر والحلى الخاصة بالأباطرة وزوجاتهم.

وقد تميزت فسيفساء الموضوعات الدنيوية بالواقعية فبعدت عن الجمود والصرامة التي اتسمت به الموضوعات الدينية، ولكن معظم هذه الأعمال لم يعد لها أثر الآن نتيجة لما تعرضت له هذه القصور من التهدم والحرائق، ولكن مع بداية القرن الثاني عشر الميلادي ظهرت ثمة موضوعات دنيوية في بعض الكنائس البيزنطية عرفت بموضوعات

التصوير الإمبراطورية ، وهى التى كانت تجمع بين السيد المسيح أو العذراء وبين أحد الأباطرة أو الحكام البيزنطيين واستمرت حتى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى .

وينبغى أن يتم الإشارة فى هذه الدراسة إلى حركة محطى الصور فى القرن الثامن الميلادى والتى يرجع إليها أكبر الأثر فى تكوين أسلوب الفن البيزنطى وبلورته . فقد كانت هذه الحركة سبباً فى تغير الاتجاهات الفنية الجديدة التى ظهرت فى فن التصوير البيزنطى حيث رفضت تصوير الكائنات الحية وصور القديسين بشكل عام ، وقد كان هناك الاتجاه الكلاسيكى الذى إتجه نحو الفنون القديمة واستلهم منها أفكاره . والذى تجلت معالمه فى الفسيفساء البيزنطية فى تصوير المناظر الطبيعية والعمائر واستخدام الظلال والتدرج اللونى ، فضلاً عن تصوير العنصر الأدمى الذى أصبحت له المكانة الأولى فى الفسيفساء الدينية والدنيوية . كما أصبح الوسيلة الوحيدة لديهم فى التعبير عن سمو الروحاني . ثم بدأت العناصر الكلاسيكية فى الإضمحلال شيئاً فشيئاً وحلت محلها الزخارف المجردة التى تميزت بها الفسيفساء البيزنطية وذلك فى القرن الحادى عشر الميلادى .

وقد اختلف تأثير حركة محطى الصور وظهور هذه الاتجاهات الفنية باختلاف المكان أيضاً ، فكانت ذات تأثير أقوى فى الأقاليم الشرقية (القسطنطينية على سبيل المثال) ، حيث المفهوم الدينى وتكرر العقيدة للجسد والحواس وغلبة الرمزية على الأعمال الدينية ، أما فى الغرب فقد سيطرت الكلاسيكية بشكل أوضح وخاصة فى العاصمة الغربية رافينا .

وتعتبر الفترة ما بين القرنين التاسع والثالث عشر الميلادى هى الفترة التى ازدهر فيها فن الفسيفساء البيزنطى وتعرف بالعصر الذهبى الثانى للفسيفساء البيزنطية ، حيث انفردت فيها بشخصية واضحة ميزتها عن غيرها من الفنون الأخرى فقد إكتسب فن الفسيفساء فى تلك الفترة سمات متميزة أهمها الجمود والصلابة التى غلبت على تصوير الشكل الأدمى .

وساعدت طبيعة خامة الفسيفساء نفسها على تحقيق هذه الصفات لما تتمتع به من أشكال هندسية صغيرة مكعبة الشكل ، مما جعل هذه العناصر المنفذة تتخذ أشكالاً محورة ومجردة ، وبالإضافة إلى ذلك فقد إقسمت الفسيفساء البيزنطية بعدم الإهتمام بتسجيل البعد الثالث والبعد عن نجسيم العناصر وعدم مراعاة النسب التشريحية ، وخلق الوجوه المصورة من التعبيرات وسيطرة الطابع التجريدى الزخرفى .

وأهم ما يميز الفسيفساء البيزنطية هي صفة الشراء اللوني ، حيث إعتد الفنانون على إستخدام العديد من الدرجات اللونية الساخنة والباردة ، وظهرت براعتهم الفائقة في كيفية الدمج بين هذه الدرجات المتباينة ، فضلاً عن الدور الذي قام به اللون الذهبي في زيادة إثراء هذه اللوحات ، فقد أضفى عليها بريقاً ولعناً مميزاً ، مما جعل الفسيفساء البيزنطية تحتل مكانة خاصة بين غيرها من الفنون .

ولقد إستلزم تنفيذ لوحات الفسيفساء داخل الكنائس أو اللوحات المحمولة إتباع أسلوب معين في ترصيص مكعباتها ، حيث إتخذت هذه المكعبات أحجاماً متناسبة ، ووضعت بجوار بعضها البعض موازية للخطوط الداخلية للعنصر الواحد ، أما في الخلفية فكانت توضع موازية للعنصر المرسوم من الخارج ، ثم توضع إما في خطوط راسية أو أفقية .

وكان نتيجة لإزدهار الفسيفساء البيزنطية بهذه الصورة أن إنتقلت أساليب وموضوعات هذه الفسيفساء وطرق تنفيذها ومعالجتها إلى العديد من الأقاليم الشرقية والغربية خارج الإمبراطورية البيزنطية ، وتباينت هذه التأثيرات حسب قرب الأقاليم أو بعدها عن الإمبراطورية . وبدأ إنتشار هذه التأثيرات منذ القرون الأولى في العصر البيزنطي في الدول العربية مثل : مصر وفلسطين ، خلال القرنين السادس والسابع الميلاديين ، حيث وجدت عمائر كنسية منفذة وفقاً للطرز البيزنطية المختلفة ، واحتوت بداخلها على العديد من لوحات الفسيفساء والتي تحمل موضوعات تشبه إلى حد كبير لوحات الكنائس البيزنطية .

أما التأثيرات الغربية فتظهر في روسيا وصقلية وهنيسيا في أواخر العصر البيزنطي ، وذلك كان نتيجة لجلب المهندسين والفنانين من القسطنطينية ، وظهرت بوضوح في كنائس كل من كييف بروسيا ، ومارتورا نا ومونريال وكنيسة بلاتينا وسيفالو بصقلية ، وأخيراً كنيسة القديس مرقس بفينيسيا ، وجميع هذه الكنائس تحمل نفس موضوعات الإحتفالات الدينية التي ظهرت في كنائس القسطنطينية ، وحملت في داخلها نفس الأساليب الفنية المتبعة في المعالجات التشكيلية والتقنية .

وسيتناول البحث دراسة تأثير الأسلوب الفني الذي إتبع في الفسيفساء البيزنطية في كل من الفنانين القبطي والإسلامي ، حيث ظهرت الموضوعات الدينية وأسلوب تنفيذها في الفن القبطي ، وإن إختلفت الخامات التصويرية التنفيذية ، وإقتباس بعض العناصر الطبيعية والحيوانية المحورة وإستخدامها ما يميز الفسيفساء البيزنطية وهو اللون الذهبي في الفن الإسلامي ، الذي إشتراك مع الفن البيزنطي في طابعه الزخرفي

المجرد . . ومثال هذه الفسيفساء الإسلامية توجد في مبنى قبة الصخرة والمسجد الأموي بدمشق .

.. تتلخص أهمية موضوع هذه الدراسة في إلقاء الضوء على نوع من التصوير الجداري وهو التصوير بالفسيفساء والذي ينتمي إلى فترة زمنية معينة ، وهي فترة الفن البيزنطي . كما يتعرض البحث لدراسة أسباب ازدهار هذا الفن وتطوره في الفترة التي تنحصر بين القرنين الرابع الميلادي وحتى أواخر القرن الثالث عشر الميلادي ، والتعرف على علاقته بالفنون الأخرى من حيث تأثيره بها وتأثيره فيها .

كما ترجع أهميته أيضاً إلى تناول أسلوب المعالجات الفنية لخامة الفسيفساء وتتبعها منذ البداية ، وحتى عصر ازدهارها المعروف في تاريخ الفن البيزنطي ، والتركيز على بعض العناصر التشكيلية والتقنيات الجمالية الهامة التي ساهمت بدور كبير في تمييز هذا الفن وتفرده ، وأهم هذه العناصر التي تم الإشارة إليها في هذا البحث عنصرى الحركة واللون .

وبالرغم من بلوغ فن الفسيفساء البيزنطي هذه المكانة الرفيعة بين الفنون المختلفة إلا أنه لم يحظ بالدراسة الكافية أو التعرف على قيمه التشكيلية أو تقنياته الجمالية المتعددة ، وذلك خلاصة في المراجع العربية بالدرجة الكافية التي تتلاءم مع ثراء هذا الفن وقوته ، واقتصرت إلى حد كبير على سرد الأحداث التفصيلية للتاريخ البيزنطي فقط ، والتي تتعرض له منذ بداية تكوين الإمبراطورية وحتى سقوطها .

كما لم تتعرض له الدراسات والرسائل العلمية سواء الخاصة بالماجستير أو الدكتوراه ، وبذلك لم تتوفر المادة العلمية الكافية التي تختص بدراسة النواحي الفنية والتقنية الخاصة بموضوع البحث ، وهو ما سيتم تناوله وعرضه بالتفصيل في هذه الرسالة .

وفي نهاية هذه الدراسة ستقوم الباحثة باستخلاص بعض القيم الجمالية للفسيفساء البيزنطية والإستعانة بالأسلوب التنفيذي التقني في إجراء بعض التجارب الفنية ، والتي تحاول من خلالها الوصول إلى قيم تشكيلية معاصرة عن طريق الدمج بين هذه الأساليب التقنية القديمة ، وبين ما هو متبع الآن من قيم تشكيلية مميزة مع مراعاة تحقيق التنوع في خامات الفسيفساء وأحجامها المختلفة .



الباب الأول

الفنون المؤثرة فى نشأة التصوير البيزنطى

- الفصل الأول : الفن الساسانى وعناصره الزخرفية .
- الفصل الثانى : العصر الهيلينستى ومحاكاة الطبيعة .
- الفصل الثالث : الفنون المسيحية المبكرة والموضوعات الدينية الرمزية .

الفصل الأول

الفن الساساني وعناصره الزخرفية

- الدولة الساسانية، (نبذة تاريخية).
- الفن الساساني.
- تأثير الفن الساساني وتأثيره في الفنون الأخرى.
- موضوعات الفن الساساني.
- الفسيفساء في الفن الساساني.
- التأثيرات الساسانية في الفسيفساء البيزنطية.

الفصل الأول الفن الساساني وعناصره الزخرفية

● الدولة الساسانية: (نبذة تاريخية)

تأسست الدولة الساسانية في إيران على يد « أردشير الساساني » نسبة إلى الجد الأكبر « ساسان » (٢٢٦ م - ٢٤١ م) في النصف الأول من القرن الثالث الميلادي ، وقد أصبحت مدينة طيسفون عاصمة الدولة الساسانية . وكانت العاصمة السابقة في الدولة الفرثية تعرف بالمداين ، وقد شجع الملك « أردشير » على إقامة هذه الدولة كثرة الحروب والمناوشات بين الإمبراطورية الرومانية والدولة الفرثية التي حكمت إيران قبل الدولة الساسانية ، حيث كانت تطمح الإمبراطورية الرومانية في توسيع رقعتها بضم العراق وإيران تحت سيطرتها ، بالإضافة إلى ضعف الولاة وكثرة الفتن الداخلية والتفكك الذي أصاب الدولة الفرثية نتيجة تنازع الأمراء الإقطاعيين وتمردهم ، وكانوا وقتذاك مسيطرين على الجيوش في الدولة ، مما أدى إلى ضعف الجيوش وسوء التنظيم في صفوفها ، حتى أنها أصبحت غير مؤهلة للدخول في المعارك الحربية ، فأصبح السبيل بذلك ممهداً أمام الملك للثورة على « أرطبان الخامس » آخر الملوك الفرثيين والقضاء عليه عام ٢٢٦ م .

وكانت هذه بدايات تأسيس الدولة الساسانية التي استمرت في حكم إيران حوالي أربعة قرون ، تولى في نهايتها حكام ضعاف تسببوا في اضطراب الأحوال السياسية وشيوع الفتن والحروب الداخلية، إلى جانب الأزمات المالية .

ولقد تخللت فترة الحكم الساساني منازعات كثيرة حارب خلالها الساسانيون الرومان وانتصروا عليهم في الشام عام ٢٦٠ م في عهد « أردشير » واستمرت في عهد ابنه « شابور الأول » الذي استطاع في فترة حكمه للساسانيين أن يصل بالفن الإيراني إلى أوج عظيمته وإزدهاره ، حيث أن " تأثير حكمه الطويل (٢٤١ - ٢٧٢ م) على الفن الساساني كان عميقاً ودائماً ، كما أن الفنون التشكيلية قد شهدت العديد من التطورات منذ عهد « أردشير الأول » وأصبحت أكثر تهنيداً وإنسانية " (١).

ولقد عاصرت الدولة الساسانية بداية ظهور المسيحية وتكوين الإمبراطورية البيزنطية وقامت بين الدولتين حروب استمرت عدة سنوات ، مثل ما دار من حروب بين الملك « شابور الثاني » والإمبراطور « قسطنطين » في وقت إعلان المسيحية ديناً رسمياً للدولة البيزنطية .

(1) René Hugghe, (Genral Editor) Art and Mankind Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art Promentheus Press, New York, 1963 P.57

وقد تجددت تلك الحروب مرة أخرى في عهد الملك الساساني « كسرى الأول » (٥٣١ - ٥٧٩ م) الذي فتح انطاكية وجددت في عهده مدينة « طيسفون » العاصمة « وفي عهد « كسرى الثاني » (٥٩٠ - ٦٢٨ م) تم محاصرة القسطنطينية مركز الإمبراطورية البيزنطية وعاصمتها الشرقية بعدما فتح مصر واستولى على جزء من آسيا الصغرى ، ولم يصمد هذا الملك طويلاً أمام حروب بيزنطة له ، حيث قتل على يد الملك البيزنطي « هرقل » ، وتم بذلك طرد الجيش الساساني من ممتلكاته في مصر وآسيا الصغرى ومحاصرة العاصمة الساسانية « طيسفون » .

أما آخر الملوك الساسانيين وهو الملك « يزدجر » (٦٣٢ - ٦٥١ م) فإنه لم يستطع صد هجمات الجيوش العربية التي استولت على العاصمة طيسفون وسوريا والعراق ، وبذلك تمكنت هذه الجيوش من هزيمة الساسانيين في معركة نهاوند عام ٦٥١ م - التي قتل فيها الملك « يزدجر » - وبعدها خضعت إيران للحكم الإسلامي .

■ الفن الساساني ■

الفن الساساني هو الفن الذي ظهر في إيران وارتبط بظروف الدولة الساسانية الاجتماعية والسياسية ، وتأثر بأحوالها الاقتصادية ، حيث أن مظاهر الثراء والرفاهية في الحياة العامة للبلاد قد انتقلت أيضاً إلى الفنون التي ظهرت في تلك الفترة من حيث الموضوعات أو إنتقاء الخامات الملائمة للتنفيذ .

وقد كان الشعب الساساني محباً للفنون ومتذوقاً لها ويميل بطبعه إلى الزخرفة وإنتاج العديد من التحف الفنية الدقيقة ، وقد امتدت هذه الفنون الزخرفية إلى كل ما يستخدمه الإيراني في حياته العامة ، مثل : الأواني والأباريق والأطباق المعدنية والزجاجية ، بالإضافة إلى الأقمشة الحريرية والسجاجيد الإيرانية .

وقد أصبحت إيران من خلال الفن الساساني مركزاً لإشعاع " الفنون القديمة وملتقاها في الشرق الأدنى " (١) . ويرجع ذلك إلى : أولاً : موقعها الجغرافي الفريد الذي جعلها حلقة اتصال بين دول الشرق والغرب بالإضافة إلى بيئتها المحلية وطبيعة مناخها المعتدل ، الذي وفر لفنانيتها بيئة فنية مناسبة ساعدتهم على تنفيذ وإخراج العديد من الأعمال الفنية ، ثانياً : إهتمام الملوك والحكام الساسانيين بالفنون والفنانين اللذين أصبح لهم مكانة متميزة بين فئات المجتمع .

(١) (دكتور محمد حسن) : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، (١٩٦٠) ،

ولقد حظى هذا الفن بمكانة خاصة جعلته أكثر تأثيراً في غيره من الفنون المختلفة التي أكسبها طابعه المميز، يؤكد ذلك الدكتور « زكى محمد حسن » بقوله " إذا استثنينا الفن الإغريقى القديم لا نكاد نعرف أى فن آخر قدر له أن يمتد إمتداد الفن الإيرانى بل إننا نستطيع أن نقول فى ثقة وإطمئنان أنه ليس هناك فن عظيم لم يأخذ عن الفن الإيرانى شيئاً من زخارفه أو أساليبه ، فإن الفن المصرى القديم والفنون الإغريقية والرومانية والبيزنطية والصينية ، والهندية ، كلها مدينة للفن الإيرانى ببعض أشكال التحف أو أساليب العمارة والزخرفة أو أسرار الصناعات الفنية الدقيقة " (١) .

● تأثير الفن الساسانى وتأثيره فى الفنون الأخرى :

ولقد اختلط الفن الساسانى بالفن الإغريقى نتيجة التبادل الثقافى الذى تم بين الإيرانيين والإغريق بسبب كثرة الحروب التى حدثت فى العصر الساسانى ، فنجد فى الفن الساسانى بعض تأثيرات هيلينية ، ويرجع ذلك أيضاً إلى إستقدام الحكام الساسانيين للعمال الإغريق لتنفيذ بعض الأعمال فى إيران ، فانتقلت بواسطتهم الأساليب الإغريقية إلى الفن الساسانى ، والتأثيرات الساسانية إلى الفن الإغريقى ، وبالرغم من إنتشار الفن الإغريقى وبعض عناصره فى الفنون الساسانية إلا أنها ظلت محتفظة بأصولها الإيرانية وتقاليدها الفنية .

ونتيجة للإحتكاكات السياسية بين الساسانيين والإمبراطورية البيزنطية تسربت بعض هذه الفنون الساسانية إلى فنون بيزنطة وتأثرت بها فظهرت الزخارف الساسانية بكثرة فى الفنون البيزنطية ، واندمجت بها حتى أنها أصبحت سمة من سمات الفن البيزنطى وتبدو واضحة فى الفسيفساء البيزنطية .

وترجع أهمية الفن الساسانى إلى أنه يمثل أعظم مراحل الفن الإيرانى وأكثرها ازدهاراً " ونظراً إلى فاعلية وثراء وتنوع الحضارة الساسانية فإنها أثبتت وجودها فى العالم واتخذت إيران دور الدولة الناشرة للفن والدين " (٢) . وظهرت آثارها فى كثير من الفنون القديمة أهمها الفن البيزنطى والفن الإسلامى وأضفت العديد من الوحدات الزخرفية والعناصر الأدمية والحيوانية عليهما ، كما إنتقلت أيضاً طرق تناول الموضوعات والتكوينات فى كل منهما .

(١) المرجع السابق . نفس المكان .

(1) René Hugghe, (Genral Editor) Art and Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art Promentheus Press, New York, 1963 , P.62

■ موضوعات الفن الساساني :

لم ترتبط الفنون الساسانية بالعقيدة الدينية كغيرها من الفنون الأخرى ارتباطاً وثيقاً - كالفنون البيزنطية على سبيل المثال - على الرغم من اعتناق بلاد الفرس العقيدة الزرادشتية*.

وقد سبقتها الديانة « المزدية » نسبة للإله « اهور مزدا » وكان الفكر السائد لدى معتنقيها هي حتمية نهاية الصراع الدائم بين آلهة الخير والشر لصالح آلهة الخير.

وبعد العقيدة الزرادشتية ظهر مذهب جديد يدعى « المانوية » نسبة إلى مانى ، ومانى يجمع بين الثنوية المزدية والتقاليد المسيحية لمنطقة القرات السفلى واليهودية والبوذية ، وكان مصوراً موهوباً يقال إن رسومه الدينية الرائعة ساعدت على نشر المذهب الذى كان يدعو له^(١) . وسرعان ما قتل على يد أحد أتباع كهنة زردشت ، ولم تظهر الموضوعات الدينية إلا فى عدد قليل من الأعمال الفنية الساسانية ، وكانت معظم هذه الأعمال عبارة عن نقوش جصية ، وقل استخدام التصوير الجدارى ، مثل : مجموعة من النقوش الجصية منفذة على تابوت صورت على جوانبه الآلهة الأربعة - التى يعتقد أنها تنبثق من الإله اهورمزدا - وهم الإله « ميترا » مانح الخلود للموتى أثناء البعث ، والإله « زروال » إله الزمان الأبدى ، وإله « النار » ابن « اهورمزدا » وأخيراً الإله « أناهيتا » ، ويرجع هذا التابوت إلى فترة حكم الملك « شابور الأول » . التى تعد فترة إحياء للفنون الساسانية وتآلقها .

أما الموضوعات التى ارتبطت بتسجيل انتصارات الملوك وتمجيدهم والتى تحكى أيضاً مشاهد الصيد ومطاردة الحيوانات وما يصاحبها من موسيقيين وعازفات ورقصات ، فقد كان لها السيادة فى الفن الساسانى وذلك رغبة من الملوك فى تخليد أمجادهم ، وللتعبير عن حياة الترف والبذخ التى كان يعيشها الساسانيون ، وهذا يفسر اهتمامهم بتشيد القصور الملكية الفخمة ومبانيهم فى زخرفتها وتزيينها ، مثل قصر الملك أردشير ، وقصر ولده « شابور الأول » .

(*) نسبة إلى زرادشت فى القرن السابع ق م . الداهى إلى نشر تعاليم الدين الذى يرى أن الآلهة جميعاً تنبثق من الإله (اهورمزدا) كبير آلهة الدين الفارسي القديم ، وكانت سياسة هذا الدين تقوم على التسامح بين البشر والتسامح بالسلوك والتوايا الطيبة التى سوف يثابون عليها بدخولهم الجنة .

(١) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن - الفن الفارسي القديم ، الجزء الثامن ، (دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٩) ،

ولقد وجدت نقوش كثيرة ترجع إلى عهد « أردشير » تصور المعارك التي خاضها من أجل إعتلائه عرش إيران ، وقد سجلت هذه النقوش على « الصخرة المشرفة على الممر الضيق المفضي إلى مدينة « فيروز أباد » التي أسسها الملك « أردشير الأول » - والتي تعد من أقدم النقوش الصخرية الساسانية وأروعها ^(١) . ومشاهد تنصيبه على العرش في مدينة « نكش رستم » المجاورة لأصطخر مسقط رأس الساسانيين ، وايضاً نقوش « لابن أردشير » وهو يصيب وزير الملك الفرثي برمحه ويسقطه عن جواده ^(٢) . كذلك القصر الذي شيده الملك « شابور الأول » في العاصمة طيسفون ، وقد زين هذا القصر بقوالب من الجص قوامها نقوش وزخارف بارزة ، وقصره العظيم الذي شيده في مدينة « بيشابور » - وهي مدينة ثانية أقامها « شابور » وأطلق عليها هذا الاسم ، وهو يعنى شابور الجميلة - والذي يتميز بجماله وروعة زخارفه الجصية التي غلبت عليها الزخارف النباتية متمثلة في أوراق الأكانثوس (التي تكسو سطح القبوات) ، بالإضافة إلى زخارف الأرضيات التي تم تنفيذها بالفسيفساء .

وكعادة الملوك الساسانيين إتجه « شابور » إلى تسجيل إنتصاراته على الرومان في خمسة نقوش متفرقة ، يعرض كل نقش منها موضوعاً يختلف عن الآخر ، وكلها كانت خاصة بتسجيل الإنتصارات والموضوعات الحربية والسياسية ، أما موضوعات الصيد ومشاهد الطرب والموسيقيين والإحتفالات العامة ، فقد وجد بعض منها في « طاق بستان » حيث يظهر الملك وهو يصيد الخنازير البرية تحيط به العازفات في قارب على سطح بحيرة ، ويرجع هذا العمل الفني إلى عهد الملك « شابور الثاني » . .

كما كثر تصوير هذه الموضوعات فوق الأواني والأباريق والأطباق المعدنية ، وقد شوهدت هذه الموضوعات بقلّة في الرسوم الجدارية التي قل الإعتماد عليها في زخرفة مبانيهم - مثلما كان الحال عند الفرثيين - حيث لم يهتم الساسانيون بإسلوب زخرفة الجدران بالتصاوير الجدارية ، وقد عثر في مدينة سوسا على لوحة جدارية تصور فارسين ظهرا بحجم كبير يطاردان قطيماً من الغزلان ، ويرجع تاريخ هذه اللوحة إلى فترة حكم « شابور الثاني » في النصف الأول من القرن الرابع الميلادي ، ومع بداية القرن الخامس إتجه الساسانيون مرة أخرى إلى العودة إلى التصاوير الجدارية في زخرفة جدران قصورهم .

(١) المرجع السابق ، ص ٢٩٥ .

(٢) المرجع السابق ، نفس المكان .

● الفسيفساء في الفن الساساني :

انتشر أسلوب زخرفة الأرضيات في إيران خلال العصر الساساني واستخدمت الفسيفساء في ذلك الغرض ، وكانت هذه الفسيفساء حينذاك عبارة عن قطع صغيرة من الأحجار الملونة أو الزلط الملون * ، ولم يكن هذا الأسلوب في الزخرفة معروفاً لدى الساسانيين في إيران ، أي أنه " ليس فارس الأصل ولكنه ابتكار من العالم الغربي ، حيث كان منتشراً في ذلك الوقت بشكل واسع في الإمبراطورية الرومانية — وخير مثال على ذلك الفسيفساء التي اشتهرت بها أنطاكية وأفريقيا الشمالية والتي قدمت العديد من الموضوعات عن « بيشابور » ، والشخصيات البارزة فيها ، كما أن هذه الموضوعات والشخصيات ظهرت أيضاً في قصر « شابور » ، مع مراعاة الإحتفاظ بالملامح الإيرانية " (١) .

ويمكن القول بأنه تم إستخدام صانعي الفسيفساء من هذه البلاد — التابعة للإمبراطورية الرومانية — حيث قاموا بتنفيذ هذه اللوحات في أرضيات القصور بامر « شابور الأول » ، بمعاونة الفنانين المحليين الذين أضفوا عليها من سمات الفن الساساني والتقاليد الإيرانية المتعارف عليها .

وأغلب هذه اللوحات أو زخارف الفسيفساء كانت تغطي أرضيات القاعات في قصر « بيشابور » ، الذي بنى في عهد « شابور الأول » ، ولم يتم العثور على زخارف من الفسيفساء في أي قصر آخر بخلاف هذا القصر السابق خلال العصر الساساني ، ترجع هذه اللوحات إلى النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي ، وكانت تظهر في محاكاة للسجاد الساساني حيث كانت تحدد بإطار خارجي توجد به زخارف لوحات هندسية أو نباتية متكررة والحيوانات المجنحة المتقابلة والمتدابرة والرؤوس الأدمية لنساء ورجال ، مثل : مجموعة الرؤوس الأدمية التي تصور رجالاً ونساء من حاشية البلاط الملكي . شكل (١) .

أما إطار الزخارف الهندسية فيظهر محيطاً باللوحة شكل (٢) وهي عبارة عن مجموعة من المكعبات المترابطة واستخدمت في ذلك الأحجار السوداء اللامعة مع الأحجار البيضاء وهي تظهر في يسار اللوحة ، أما الجهة اليمنى فنجد فيها مجموعة من الضفائر المجدولة .

(*) الفسيفساء الخزفية فقد تم إنتاجها في عهد السلاجقة وبلغت أقصى مراحل التطور الفني في القرن الرابع عشر الميلادي .

(1) André Malraux , Georges Salles , Parthes et Sassanides , Librairie Gallimard , France .
1962 , P. 140 :

وفى وسط هذه الأطر الخارجية يتم تنفيذ الموضوع المراد تصويره ، فقد إمتلأت هذه الأرضيات بموضوعات إتصلت إتصالاً مباشراً بالحياة الإجتماعية الساسانية ، فبعضها يصور راقصات وموسيقيات ، ويبدو ذلك فى لوحة شكل (١ - ٢) التى تظهر بها سيدة جالسة وهى تعزف بالقيثارة* ، وتنقل لنا هذه اللوحة جانباً من الحياة فى الدولة الساسانية عندما إحتل العازفون والموسيقيون مكانة رفيعة بين طبقات المجتمع ، كما تدلنا على رفاهية المجتمع الساسانى حيث كانت تقام الولائم الفخمة وما يصاحبها من حفلات موسيقية .

كما وجدت لوحات أخرى تصور سيدات القصور الملكية ونموذجها لوحة شكل (٣) التى تصور سيدة يبدو عليها أنها من الأسرة الحاكمة ، ويتضح ذلك فى طريقة تصفيف الشعر والقرط الذى تتحلى به فى أذنيها ، وهى تتكى على وسادة بنية أسطوانية الشكل . وترتدى رداء يغطى جسدها بأكمله إلا منطقة الأكتاف والذراعين مما يميزها عن الراقصات والموسيقيات ، كما نرى فى اللوحة السابقة شكل (٢ - ١) التى تكتفى فيها السيدة بوضع وشاح على الكتف الأيسر ويغطى قدميها ، فى حين يظهر معظم الجسد عارياً ، وتظهر سيدات أخريات تحملن باقات وأكاليل من الزهور يشاركن فى هذه الإحتفالات والمآدب الملكية ، يوضح ذلك لوحة شكل (٤) حيث تقف السيدة فى منتصف اللوحة ، مرتدية ثوباً لونه أحمر طوبى يعلوه وشاح لونه أزرق فاتح ، ويحيط بهذه اللوحة إطار خارجى تظهر فيه زخارف عبارة عن رؤوس آدمية لنساء ورجال من حاشية البلاط كما أنرى فى شكل (١) وقد روعى فى هذه الزخارف أن تظهر الرؤوس بدون أعناق ، وهذا أسلوب إيرانى يرجع أصله إلى الفن الفرثى وانتقل إلى الفن الساسانى وهو بعيد كل البعد عن أية تأثيرات أتت من الغرب سواء فى الفنون الإغريقية أو الرومانية .

كما صورت فئات أخرى من عامة الشعب - لا تنتمى إلى الطبقات الحاكمة أو فئة الموسيقيين - يؤكد ذلك أيضاً طريقة تصفيف الشعر التى تختلف عن مثيلتها فى اللوحة شكل (٣) ، فتظهر فتاة تجلس أمام جذع شجرة تمسك بإحدى زهراتها فى شكل (٥) ، وترتدى هذه الفتاة وشاحاً يغطى الظهر والساق اليسرى .

وإذا نظرنا للناحية التشكيلية للوحات الفسيفساء السابقة ، نجد أنها تبتعد عن التقاليد الإيرانية أو الملامح المميزة للفن الساسانى الذى يتسم بالطابع الزخرفى - إلا فى الإطار الخارجى المحدد لها - وقد غلبت التأثيرات الرومانية فى أسلوب تنفيذ هذه

(*) هى إحدى الآلات التى كان يتم العزف بها فى حجرات الملوك والأمراء .

الفسيفساء - حيث أن هذا الأسلوب لم يكن فارسى الأصل كما سبق القول - نرى ذلك فى التركيز على رسم العنصر الأساسى فى اللوحة مع بعض العناصر المبسطة فى الخلفية مع مراعاة الحرص على إبقاء الخلفية خالية إلى حد ما من أية أشكال أخرى ، وهذا لا يتفق وطبيعة الإيرانيين ورغبتهم فى ملئ المساحات وشغل الفراغ ، وانتشر استخدام اللون الأبيض فى مكعبات الفسيفساء والتي استخدمت فى خلفيات هذه اللوحات ، وكان يتم ترصيصها فى خطوط أفقية ورأسية وتوضع بجوار بعضها البعض موازية للخطوط الخارجية المحددة للعنصر المرسوم ، وهو أسلوب متبع فى الفسيفساء الرومانية، يؤكد ذلك لوحة شكل (٦) ، وتظهر فيها صورة لفتاة، وهى عبارة عن تفصيلية من أرضية فسيفساء عثر عليها فى قصر بيزا ارمينا ، وهذه الأرضية تحتوى على عشر فتيات رياضيات، خمسة فى المستوى الأول ، وخمسة فى المستوى الثانى ، وصور الفتيات هذه نفذت على أرضية بيضاء من مكعبات الفسيفساء ، وتظهر الخلفية خالية تماماً من أية عناصر .

كما أن توزيع الكتلة والفراغ فى اللوحات السابقة كان موفقاً إلى حد ما حيث تعادلت المساحة التى شغلت أجساد السيدات مع مساحة الفراغ التى تم ملؤها ببعض العناصر البسيطة مثل القيثاره وأوتارها فى شكل (٢ - ١) ، والجزء الظاهر من الستائر التى تتدلى من أعلى اللوحة فى شكل (٣) ، وجزء من الجدار وياقة الورد فى يد السيدة التى تقف فى لوحة شكل (٤) ، وجذع الشجرة وما يتدلى منها من أوراق فى شكل (٥) ، والمشاهد لهذه الأعمال يجسد مجموعة من التكوينات المتوازنة إلى حد كبير .

ولم يهتم المصورون الساسانيون بدراسة تشريح الجسم الإنسانى مثلما كان الإهتمام فى " الفنون الإغريقية الكلاسيكية التى إتخذت جسم الإنسان غرضاً لذاته ، فنقلته كما هو واحترمت قوانين الرسم فى تصويره " (١) . ويرجع ذلك إلى أن ظروف البيئة الطبيعية لم توفر الوسائل التى تتيح للفنان الإيرانى دراسة الجسم البشرى ، وكانت تنظر له بصورة مجردة ترمز إلى الملوك والآلهة ، وبالرغم من أن إيران كانت من الدول التى إنتشر فيها الإسلام وانتشر معه تحريم الرسوم آدمية وكراهيتها ، إلا أنه لم يكثرث بهذه التعاليم فكان هناك إهتمام بالرسوم آدمية بقصد التوضيح والتخطيط بأسلوب مبسط إستخدم فى الكتب وعلى التحف المعدنية والزجاجية كالأطباق والأواني ، وإنحصر تصوير الجسم الإنسانى فى الفن الساسانى فى الموضوعات السابق ذكرها - سواء فى

(١) ركن محمد حسن - الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى - (مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة - ١٩٤٠)

النقوش الصخرية أو الرسوم الجدارية وزخارف الفسيفساء - لذلك نرى في لوحات الفسيفساء السابقة عدم مراعاة النسب الطبيعية لأجساد السيدات والفتيات ، فنلاحظ عدم تناسب شكل الجسم ، ويتضح ذلك في حجم العنق ورسم الكتف مع الذراع ، وسمك العضد بالنسبة للمساعد بالإضافة إلى شكل الكف والأصابع بالرغم من حرص الفنان المنفذ على رسمها بخطوط رقيقة ، ويظهر ذلك في كل من اللوحتين شكل (٢- ١) (٥) التي لم يوفق فيها الفنان في رسم الثدي ومنطقة الجذع ، وهي تتضح أيضاً في اللوحة السابقة شكل (٢- ١) في حين تساقطت أجزاء الفسيفساء في اللوحة شكل (٥) في نفس منطقة الجذع .

وقد قلت الألوان المستخدمة في هذه الفسيفساء وتنوعت بين درجات ألوان الأحجار الطبيعية ، واستخدمت الأحجار السوداء اللامعة مع اللون الأبيض ، وبالرغم من قلتها إلا أنها تتسم بانسجام وتوافق متناغمين تدل على حساسية الفنان الساساني في اختيار الألوان ومزجها معاً للوصول بها إلى أجمل صورها ، كما برع الفنان في اختيار لون البشرة الذي نفذت به وجوه وأجساد السيدات المرسومات في زخارف الفسيفساء ، كما أنه فرق بينه وبين درجة اللون المنفذ به جذع الشجرة في اللوحة شكل (٥) ، ويتضح اهتمام الفنان الساساني فيها بالتفاصيل وحرصه على نقل الطبيعة في إظهار البقعة ذات اللون الداكن الموجودة في أسفل جذع الشجرة الناتجة عن كسر أو حفر غائر فيها ، ومحافظته على قواعد الضوء والظل ، يتجلى ذلك في وجه السيدة وجسدها ودرجات الفاتح والقاتم في فروع الشجرة من أعلى ، والكتلة التي تمثل أوراق الشجرة وتظهر فيها مساحة وضعت فيها درجات مكعبات الفسيفساء ذات اللون الفاتح ، أما المنطقة السفلى منها فوضعت مكعبات الفسيفساء ذات الدرجات الداكنة ، كذلك الحال في باقة الورود وفروعها التي تظهر في شكل (٤) ، التي ظهرت بها درجتين من اللون الأخضر ودرجتين من اللون الأحمر يمثلان الضوء والظل ، ولكن لم يؤد الضوء والظل دورهما في تجسيم هذه الأشكال .

وبالرغم من عدم اهتمام الفنان بتشريح الجسم إلا أنه إهتم بإظهار تفاصيل الملابس التي ترتديها السيدات ، فظهرت ثانياً الأقمشة مجسمة من خلال درجات الفاتح والقاتم ، ولكن لم ترسم هذه التفاصيل بدقة كما ينبغي .

أما الطابع الإيراني فيظهر في الزخارف السابقة في أوضاع الجلوس وطرق تصفيف شعر السيدات بالإضافة إلى المسحة الإيرانية على ملامح الوجوه ذات العيون والحواجب البنسية والشعر البني المائل إلى الدرجات اللونية السوداء وهي صفات سائدة في

شعوب البيئات العربية ، يتجلى ذلك فى بعض زخارف الفسيفساء والتي تقع ضمن الإطار الزخرفى المحيط بإحدى اللوحات السابقة التى يظهر بها الرؤوس الأدمية . شكل (١) .

وتظهر إحدى هذه الرؤوس فى شكل (٧) وهى تمثل وجه سيدة من الممكن أن تكون إحدى سيدات البلاط حيث نلاحظ إهتمام الفنان بطريقة تصفيف الشعر وتزيينه ببعض الورود ، ويبدو الشعر فى خطوط وتموجات رقيقة يحددها الفنان بلون اسود أو بنى قاتم من مكعبات الفسيفساء المتناسبة الحجم ، وتظهر هذه التحديدات الخطية أيضاً فوق جفنى العين وبين الشفتين ، ونلاحظ أن الفنان لم يوفق فى رسم ملامح الوجه بدقة ، ويؤكد ذلك رسم فتحتى الأنف وعدم تناسبه فى الحجم مع الأذن ، هذا إلى جانب إثنين من الرؤوس الأولى تخص أحد الجنود الإيرانيين ، والثانية لرجل متقدم فى العمر .

وهذه الرؤوس جميعاً تشترك فى أنها متفذة على خلفية من مكعبات الفسيفساء ذات اللون الأبيض وتنحصر بين خطين من أعلى ومن أسفل - خطى الإطار الزخرفى - كما حرص الفنان فى تنفيذه لهذه الرؤوس بشكل عام على إتصالها ببعضها ويبدو ذلك فى الخط الذى يشبه العصا والذى يمتد أسفل رأس السيدة التى تظهر على يمين الزخارف ، شكل (١) ، وحتى أسفل رأس السيدة التى تليها - تمسها عند الذقن - هذا من الناحية اليمنى لرأس السيدة ، أما من الناحية اليسرى فهى تتصل برأس الجندى ، حيث يتصل أحد القرنين المتصلين بقطاع الرأس بإحدى الورود التى تزين بها السيدة شعرها .

ولم تحظ الفسيفساء الساسانية بنفس الثراء والتنوع الذى كان من نصيب الأعمال الفنية الأخرى التى ظهرت خلال العصر الساسانى ، ولم يكن لها الإنتشار الواسع كبقية هذه الأعمال التى اثرت فى فنون البلاد المجاورة والفنون اللاحقة ، على سبيل المثال أو بالأخص الفسيفساء البيزنطية - موضع الدراسة - حيث أن هذه الفسيفساء البيزنطية كان قوامها الزخارف الساسانية باختلاف وتمدد عناصرها الزخرفية ، الحيوانية والنباتية ، والأشكال الأدمية والهندسية ، وقد تغلفت هذه العناصر الزخرفية فيها بشكل واضح حتى أنها أصبحت سمة أساسية من سماتها .

■ التأثيرات الساسانية في الفسيفساء البيزنطية :

كان الفن الساساني أحد المصادر الرئيسية في تكوين الفسيفساء البيزنطية ، حيث تخللتها كثير من الفنون الساسانية التي إشتملت على العديد من العناصر الزخرفية ، وذلك نتيجة الإتصال الثقافي بين إيران وبيزنطة الذي كان سبباً في إنتقال هذه الفنون .

وكما سبق الإشارة إلى أن تأثير الفسيفساء الساسانية على الفسيفساء البيزنطية قد إنحصر في إطار ضيق ومحدود ، تمثل في ظهور نوعين من العناصر الهندسية ، والرؤوس الأدمية والتي ظهرت من قبل في أعمال الفسيفساء الساسانية وانتقلت إلى فسيفساء بيزنطة.

وقد إنتشرت الزخارف الهندسية في كثير من الكنائس البيزنطية في الأطر المحددة لمعظم لوحات الفسيفساء بها ، أما العنصر الساساني الآخر الذي ظهر في زخارف الفسيفساء البيزنطية ، فهو الرؤوس الأدمية والتي كانت تمثل رؤوساً لرجال ونساء من حاشية البلاط الملكي في العصر الساساني ، وقد أصبحت في الفن البيزنطي تمثل رؤوساً للقديسين والحواريين ووضعت داخل جارات مستديرة وتظهر بدون أعناق ايضاً - مما يؤكد نسبتها للفن الساساني - تبدو ايضاً في الأطر الخارجية المحددة لمساحات الفسيفساء التي تغطي جدران الكنائس إلى جانب العناصر الهندسية الزخرفية ، وأوضح مثال لذلك شكل (٨) ، الذي تظهر فيه هذه الرؤوس مصورة داخل الجارات المستديرة موضوعة فوق بعضها البعض ، وتغطي المساحة السفلى المحددة للقوس المنحني في كنيسة القديس فيتال براهينا .

أما بالنسبة لبقية العناصر الزخرفية الساسانية التي أثرت في الفسيفساء البيزنطية فهي تتجلى في الأعمال الفنية الأخرى - غير الفسيفساء - ، وقد إعتد الفنانون على نقل وإقتباس الموضوعات والوحدات الساسانية منها ، بغض النظر عن نوعية العمل الفني أو الخامات المستخدمة سواء كانت (الزجاج - الخشب - النسيج - المعدن) ، فعلى سبيل المثال كان للمنسوجات الساسانية التأثير المباشر في جذب إنتباه العديد من فناني الفسيفساء في سوريا وأنطاكية . وفلسطين وبالأخص في بيزنطة ، حيث يحتوى تصميم هذه المنسوجات على الشخصيات الحية أو مجموعات الورد في الوسط ويحيط بها من الحواف مجموعة من العناصر

الحيوانية" (١). وقد ظهر هذا التأثير في أعمال فسيفساء إكتشفت في أنطاكية ، مثال ذلك جزئية من أرضية تعود إلى القرن الخامس الميلادي ، يصور فيها الأسد في منتصف اللوحة الذي يحيط به شريط زخرفي سمكه رفيع بالنسبة لسمك الإطار الزخرفي الخارجي المحيط بالشريط السابق ، رسمت به زخارف نباتية مجردة كثيرة تم وضعها في خطوط أفقية ، ويبدو لنا ذلك في شكل (٩) . ويقول في ذلك الدكتور ، ثروت عكاشة ، " وقد كان للأسد معناً رمزياً عند الساسانيين ، فهو يمثل عندهم شيطان الموت المتكئ على الرمح ، وثمة بعض الشراح يعتقدون أن الأسد هو العنصر الخير الذي يمثل « أهورمزدا » ، بينما الثور هو العنصر الشرير الذي يمثل « أهريمن » ، وهناك من يعتقد العكس فالأسد شرير مفترس بينما الثور يخدم الإنسان ، ودليلهم على ذلك مشهد قتل البطل الملكى للأسد " (٢). ويضيف أيضاً أنه " يبدو أن موضوع الأسد المنقض أو الجائل بين الوهاد والريى ذو أصول فارسية ، ولا يدفع هذا ظهور شريط حول عنقه تتطاير أطرافه ، فقد تكون هذه نزوة من الفنان الساساني ، ولقد كان الأسد هو الموضوع المفضل في حركات التبادل الفني الكبرى التي وقعت في ذلك العهد ، إذ نجد هذا الموضوع مسجلاً فوق لوحات الفسيفساء وعلى الأقمشة والأباريق " (٣) .

أما الجزئية الأخرى فتصور مجموعة من الجديان المجنحة متقابلين ومتدابرين في الإطار الخارجي - بأسلوب إيراني سبق الحديث عنه - ولم يحدد تاريخ ثابت تنسب إليه هذه الجزئية من الفسيفساء ، ويرجح أنها تنتمي للفترة ما بين القرنين الثالث والسادس الميلادي ، نشاهدها في شكل (١٠) . وكما إنتقلت هذه اللوحات والتأثيرات الساسانية إلى فسيفساء أنطاكية وسوريا وفلسطين تراها في الفسيفساء البيزنطية .

ومن العناصر الزخرفية الأخرى التي انتشرت بشكل واسع في الفسيفساء البيزنطية هي العناصر النباتية التي ميزت الفن الساساني عن غيره من الفنون ، حيث كان الشعب الإيراني يهوى الحدائق ، والأزهار ولقد نقلها من الطبيعة في أعماله الفنية متجهاً في ذلك إلى أسلوب التحوير والتبسيط ولكنها في النهاية كانت أقرب إلى الطبيعة عنها في دول الشرق الأوسط والتي دخلها الإسلام فيما بعد .

(1) André Malraux Georges Salles Parthes et Sassanides Librairie Gallimard , France , 1962 , P.306 .

(٢) تاريخ الفن الفارسي القديم ، الجزء الثامن ، (دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ١٩٨١) ، ص ٢٧٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٥٧ .

ولقد اتقن الفنانون الساسانيون الرسوم النباتية ووفقوا في الجمع بينها وبين سائر العناصر الزخرفية المتنوعة ، وقد استخدموها في أغلب الأحيان ، كما يذكر الدكتور «زكى محمد حسن» ، «كارضية تقوم عليها عناصر أخرى كالأدمية والحيوانية» (١) .

وكانت أشهر الرسوم النباتية التي عرف بها الساسانيون المراوح النخيلية والوريدات واللوتس والشجيرات والرمح وأوراق الأكاثوس (شوكة اليهود) التي تظهر في لوحة شكل (١١) وتبدو فيها توريقات الأكاثوس التي زينت بها أقواس القبوة - تنوعت ألوانها بين الأحمر والأصفر والأبيض - في قصر بيشابور ، وانتقلت هذه الرسوم النباتية بوضوح في زخارف الفسيفساء في الكنائس البيزنطية وبالأخص توريقات الأكاثوس التي تظهر في زخارف تغطي الجدران أسفل القبة في كنيسة القديس فيتال براهينا والتي تم تنفيذها بلون ذهبي على أرضية أرجوانية اللون في الركن العلوي يمين اللوحة ، وعلى اليسار نفذت نفس هذه الوحدات النباتية بلون أزرق وأخضر على أرضية ذهبية ، فضلاً عن توريقات وتفرعات نباتية أخرى تخرج من أنية زهور وتتجه في خطوط دائرية توحى بالإستمرارية والإنتشار ، نجدها في شكل (١٢) ، ويجدر بنا الإشارة إلى الزخارف الحيوانية التي تعد عنصراً أساسياً إنتقل إلى رسوم الفسيفساء البيزنطية ، ولقد تميزت هذه الزخارف بالثراء والتنوع فكانت تظهر بصور وأوضاع مختلفة ، إما حيوانات طبيعية أو حيوانات خرافية مجنحة أو حيوانان برأس واحدة ، وظهرت هذه الحيوانات إما منفردة أو ثنائية متقابلة وتفصل بينها شجرة الحياة - تقليد فارسي - أو متدابرة ، وتميزت رسوم الحيوانات في الأعمال الساسانية بالجفاف والقوة وخاصة في رسم المفاصل .

وفي مواضع أخرى تظهر رسوم الحيوانات بصورة متكررة ومتتابة في شريط من الزخرفة واحدة تلو الأخرى أو داخل أطر دائرية زخرفية تحيط بها ، أو في داخل الموضوعات التي تصور فيها مناظر الصيد ، حيث تظهر الحيوانات وهي تهاجم بعضها البعض ، أو ينقض أحدهما على الآخر .

وقد اعتمد الإيرانيون بشكل عام في زخارفهم على تصوير الحيوانات والطيور الآتية : الأسد والفهد والغزال والأرنب والطاووس والبطل والخيل والباز والطيور الذي يتدلى من منقاره فرع نباتي وهو شائع التصوير في الفن الساساني ، ثم الجمل والفيل فضلاً عن الحيوانات الخرافية والمركبة ، التي وصلت إيران مع غيرها من الأساليب الفنية الصينية ، كظهور عنصر التنين في بعض الأعمال على سبيل المثال .

(١) الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي ، (مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٠) ، ص ٢٧٤ .

واللوحة شكل (١٣) تؤكد لنا تأثير هذه الزخارف على الفسيفساء البيزنطية فهي تغطي جدران حجرة الملك « روجر » في القصر الملكي بباليرومو القرن الثاني عشر الميلادي ، ويظهر في الجزء السفلي من الناحية اليسرى الحيوانات والطيور المتقابلة والمتدايرة يفصل بينها التخيل والأشجار التي رسمت بطريقة مجردة ، كما نجد طاووسين يشريان من إناء واحد ، وقد سبق أن تكرر شكل الطاووس في اللوحة شكل (١٢) وهو يقف بالمواجهة في منتصف اللوحة ، وقد ظهر بكثرة في الفسيفساء البيزنطية ، وهو مستوحى من رسوم المنسوجات الساسانية ، فقد تم وضعه داخل إطار أو شريط زخرفي يتدلى من منقاره ورقة صغيرة أو فرع نباتي ، وهذا الطاووس له دلالات وإحياءات معينة لدى الساسانيين والرومان . يقول في ذلك الدكتور « ثروت عكاشة » : « فيما بين القرنين التاسع والحادي عشر الميلاديين حيث كان التجار المسلمون يحملون إلى أوروبا فيما يحملونه من النسيج الفارسي وعليه رسوم الطاووس منشور الذيل أو مطوقاً رقبتة بعقد وحمل بمنقاره غصناً ، رأينا هذه الرسوم تشيع في أوروبا ، ورأينا الفن البيزنطي نقشاً ونحتاً يتأثر به ، وإذا الرومان يجعلون الطاووس رمزاً للخلود كما جعله المسيحيون رمزاً لبعث المسيح » (١).

أما باقى أجزاء اللوحة شكل (١٣) فيظهر فيها التأثير الساساني في طريقة رسم مساحة الجدران والأسقف وتقسيمها إلى مساحات تمتلئ بالتفريعات الهندسية إلى جانب الحيوانات المجنحة والأسود داخل الأطر الدائرية والبيضاوية . ويؤكد ذلك الدكتور « زكى محمد حسن » بقوله : « فقد كان الإيرانيون كسائر الشعوب الإسلامية ، يكرهون الفراغ في زخارفهم ويميلون إلى تغطية كل المساحات المراد تزيينها ، فلا يتركون من سطحها شيئاً بدون زخارف ، ولكنهم لم يبالغوا في ذلك كل المبالغة ، بل لقد أدركوا أحياناً - ولاسيما في زخرفة الخزف - ما يمكن أن يفيدوه من ترك بعض الفراغ بين العناصر الزخرفية المختلفة » (٢).

وينبغي الإشارة إلى أن الطريقة التي رسم بها الأسد في اللوحة السابقة ، حيث يظهر بقدمه المرفوعة والجسم يبدو في وضع جانبي والراس تأخذ وضع المواجهة ، لم تنتقل فقط للفسيفساء البيزنطية ، بل ظهرت أيضاً في الفنون السابقة حيث كان شكل الأسد كما يقول الدكتور « ثروت عكاشة » ، « رمزاً تقليدياً في الفن الإغريقي » (٣) . على سبيل المثال .

(١) تاريخ الفن - الفن الفارسي القديم ، الجزء الثامن (دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ١٩٨٩) ، ص ٢٥٧ .

(٢) الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي ، (مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٠) ، ص ٣٠٣ .

(٣) تاريخ الفن - الفن الفارسي - الجزء الثامن ، (دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ١٩٨٩) ، ص ٢٧٤ .

وهناك بعض الأعمال الفنية الساسانية التي اُثرت في فسيفساء بيزنطة سواء في الأشكال أو الموضوعات أو التكوينات . مثل مجموعة النقوش الصخرية التي ظهرت بها تجمعات من أشخاص عدة ويقف الملك بينهم في المنتصف والتي إنتقلت إلى الفنون المسيحية والبيزنطية في تصوير الأباطرة وزوجاتهم وفي مشاهد أخرى من الفسيفساء يظهر السيد المسيح يلتف من حوله الحواريون .

وفي رسم جدارى مصور على حائط كنيسة « دورا » يظهر فيه نفس الأسلوب الذى إنتشر في الفسيفساء البيزنطية نرى ذلك في لوحة شكل (١٤) ، وهى تذكرنا بلوحة الإمبراطور « قسطنطين » ، التى تغطى جزءاً من أحد جدران كنيسة القديس « فيتال » براهينا ، ويقف فيها الإمبراطور في منتصف اللوحة ويلاحظ أنه قريب الشبه لنفس وضع « داود » ، فى الرسم الجدارى حيث يظهر واقفاً فى منتصف اللوحة ويقف من ورائه مجموعة من الأشخاص المشتركين جميعاً فى خط واحد وتظهر أقدامهم فى وضعة جانبية ، كما يتساووا أيضاً فى إرتفاع الرؤوس ، بالإضافة إلى طريقة رسم الملابس ومعالجتها والإطار الزخرفى الذى يحيط باللوحة . هذه الملامح التشكيلية السابقة تظهر جميعها فى لوحة الفسيفساء الخاصة بالإمبراطور « قسطنطين » ، شكل (١٥) .

وإذا أمعنا النظر فى صورة الملاك المجنح شكل (١٦) ، وهو عبارة عن نقش حجرى يعلو مدخل كهف فى مدينة « تاج بوسطن » ، ويقابله ملاك آخر مجنح فى الجهة المقابلة والإثنان يحملان تيجان النصر ، نجده قد إنتقل بصورة واضحة إلى الفسيفساء التى غطت الجدران فى النصف السفلى من اللوحة شكل (١٧) . ولكنهما فى هذه الحالة يمسكان معاً إطاراً دائرياً رسم بداخله الصليب .

وقد ظهرت فى بعض أعمال الزجاج المعشق الساسانية صورة لإصبع السبابة مرفوعة ، وهى كما يقول الدكتور « ثروت عكاشة » ، " أنها إشارة تعبر عن الإحترام والخضوع فى النقوش الإيرانية .. كما أن حركة الإصبع السبابة المرفوعة إلى الأمام التى يؤديها « أردشير الأول » أمام « أهورمزدا » ، فى نقش رستم ما هى إلا الحركة التى كان يؤديها أشراف الساسانيين فى حضرة « شابور الأول » ، فى نقوش « بيشابور » ، وهى الحركة التى أداها ملوك المجوس بعد ذلك وهم يتجهون إلى بيت لحم فى نقوش كنيسة هيك^(١) . وهى تذكرنا بنفس شكل يد السيد المسيح المرسومة فى معظم فسيفساء الكنائس فى العصر البيزنطى .



(١) المرجع السابق ، ص ٣٥٦ .

الفصل الثالث

الفن الهيلينى ومحاكاة الطبيعة

- العصر الهيلينى (٣٣٠-١٠٠ ق.م) نبذة تاريخية.
- العصر الهيلينى إبان الحكم الرومانى .
- الفن الهيلينى ومدى إنتشاره .
- العوامل التى أثرت فى تكوين الفن الهيلينى :
 - ١- السعى إلى الثراء .
 - ٢- العقلية المسرحية .
 - ٣- العقلية الدراسية .
 - ٤- الفردية .
 - ٥- النظرة العامة الخالية من التعصب القومى .
- الفسيفساء الهيلينى فى كل من الأسكندرية وأنطاكية :
 - فسيفساء الأسكندرية .
 - فسيفساء أنطاكية .
- التأثيرات الهيلينى فى الفسيفساء البيزنطية .

الفصل الثاني الفن الهيلينستي ومحاكاة الطبيعة

■ العصر الهيلينستي (٣٣٠-١٠٠ ق.م) نبذة تاريخية :

اتجه الإسكندر في فتوحاته إلى بلاد الشرق ، رغبة منه في إزدياد رقعة الإمبراطورية الإغريقية بعد إسترداد ممتلكاتها في آسيا الصغرى ، التي استولت عليها الإمبراطورية الفارسية ، ولقد استطاع أن يستولى على مصر والشام وبلاد النهرين وإيران التابعة للحكم الفارسي وقتذاك بعد إنتصاره على ملك الفرس ، دارا الثالث ، في معركة إسوس ٣٣٣ ق .م . ، وإمتدت فتوحاته حتى بلاد الهند واتخذ بابل عاصمة لمملكته الجديدة .

وتعتبر هذه بداية الحقبة الهيلينستية التي بدأت في النصف الأول من القرن الرابع قبل الميلاد ، وإمتدت تحت الحكم الروماني إلى أن سقطت الإمبراطورية الرومانية في النصف الأول من القرن الرابع الميلادي (بداية حكم قسطنطين) وترجع اصل هذه التسمية (الهيلينستية) إلى إمتزاج التقاليد الإغريقية (الهيلينية) بالروح الشرقية ، حيث حرص الإسكندر ، وخلفاؤه على نشر الحضارة الهيلينية في الممتلكات الشرقية التي تم الإستيلاء عليها .

وبعد ما تسنى ، للإسكندر ، السيطرة على دول الشرق، بدأ في توطيد دعائمها وإرساء قواعد الحكم فيها ، وتم ذلك كما ذكرت الكاتبة جيجي بوليت (J. J. Pollett) "عن طريق تأسيس الممالك اليونانية مما أدى إلى سلسلة من الهجرات والسياسات التي فتحت حدود العالم الجديد ، لذلك رحل آلاف من اليونانيين إلى المدن الصغيرة والكبيرة من العالم الشرقي الهيلينستي للبحث عن الثروة الجديدة ، وفي ظل المجتمعات الجديدة كان هناك شعوراً عاماً بالإحساس بالغربة وعدم الإنتماء " (١) . وبما أن الأفراد يمثلون مهاجرين من مدن غربية وثقافتهم أجنبية ومختلفة ، فقد شجع الإسكندر قواده على القدوم والعمل في هذه البلاد الشرقية مما يساعده على نشر ثقافة بلاده الإغريقية ، بالإضافة إلى حرصه على حسن معاملة اهالي الشعوب المغلوبة والواقعة تحت سيطرته أو التي إستسلمت له بإرادتها - فمصر على سبيل المثال رحبت بقدوم الإسكندر ، وحكمه الجديد حيث أنها كانت تعاني من اضطهاد الفرس لها .

(1) Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, New York, 1986, P.1.

وبعد مرور عشر سنوات على هذه الفتوحات في البلاد الشرقية توفي الإسكندر عام ٣٢٣ ق.م. وبذلك تفرقت ممتلكاته في الإمبراطورية الهيلينية الشرقية بين قواده ، وبعد نزاع استمر بضع سنوات إنتهى الأمر إلى تقسيم هذه الممتلكات إلى ثلاثة أقسام بعد إستبعاد « مقدونيا » التي ظلت تحت حكم « أنتيجوس » ، فمصر كانت من نصيب القائد « بطليموس » وظلت تحت الحكم البطلمي حتى عام ٣٠ ق.م. ، وسيطر القائد « سلوقس » على كل من سوريا وآسيا الصغرى وبلاد النهرين وإيران مكوناً الدولة السلوقية عام ٣١٢ ق.م. واستمرت حتى عام ٦٤ ق.م. أما القائدة أتالوس « فقد إستولى على « فرغا موس » ويقول في ذلك الدكتور « هنرى رياض » أن هذه الممالك الثلاث شهدت تطور الحضارة الهيلينية الجديدة التي جمعت بين حضارتين مختلفتين تمام الاختلاف : فالأولى شرقية في جميع مظاهرها من حيث الدين والمعتقدات ونظام الحكم ومركزها المناطق الآسيوية والأفريقية المتاخمة لحوض البحر الأبيض المتوسط ، والثانية يونانية ومركزها بلاد اليونان والجزر والمدن اليونانية الواقعة على سواحل آسيا الصغرى » (١).

حيث حاول هؤلاء القادة المحافظة على السياسة التي إتبعها الإسكندر من قبل في نشر الحضارة الهيلينية ، كما أنهم أقاموا مدناً جديدة كمراكز لهذه الثقافة إشتهر منها « سلوقية » على نهر دجلة ، و « أنطاكية » على نهر العاص كما ظهرت مدينة « فرغا موس » التي أصبحت في شهرتها كواحدة من عواصم العالم الهيلينستي . ولا يفوتنا في ذلك مدينة الإسكندرية التي بناها الإسكندر عام ٣٣١ ق.م والتي كانت من « أهم المراكز التي تبلورت فيها الحضارة الهيلينية الجديدة » (٢).

● العصر الهيلينستي إبان الحكم الروماني

تعرض العصر الهيلينستي كغيره من العصور التاريخية إلى تنازع الأسرات الحاكمة فيما بينها ، ففي تلك الفترة إتجهت روما إلى الشرق كقوة عظمى تتحكم في سياسته ، وبالفعل تمت لها السيطرة على معظم هذه الدول الشرقية والتي تقع في الجزء الغربي من بلاد الشرق الأوسط في نهاية القرن الأول ق.م. ^{**} بما فيها مصر بعد ضعف حكامها واستسلامهم للرومان عام ١٦٨ ق.م. وقد أصبحت مصر ولاية رومانية

(١) الفن اليوناني حتى آخر العصر الهيلينستي ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠

ص ٦٧ .

(*) إحدى مدن آسيا الصغرى .

(٢) المرجع السابق ، نفس المكان .

(**) الجزء الشرقي (إيران وبلاد النهرين) ظل خاضعاً لحكم الأسرة الفرثية .

بعد معركة أكتيوم البحرية ٣٠ ق.م. التي إنتصر فيها القائد أكتافىوس . كما تمكنت روما من السيطرة على سوريا فى عام ٦٥ ق.م ، وقد إستمرت " الحروب الرومانية ضد ميتريدات (آخر البطالمة) ملك «سيرين» الذى منح مملكته للرومان ، وهذه المنطقة قد شهدت من قبل المجد الفنى العظيم ، وهى المنطقة الإنتقالية بين مصر البطلمية وقرطاج " (١). وقد تم ذلك فى عام ٩٦ ق.م . كما ضمت أيضاً الإمبراطورية الرومانية التى تأسست عام ٣٠ ق.م. بعض المدن الأخرى مثل : برجام وجنوب شبه الجزيرة العربية ، وكانت روما تعتبر صراعها مع قرطاج - التى كانت تحكم شمال أفريقيا - من المحن العظيمة التى تعرضت لها هذه الإمبراطورية ثم سرعان ما قضت عليها ، وأصبحت بذلك " دول شمال أفريقيا ولايات رومانية عرفت باسم أفريقيا الجديدة " . (٢)

وإستمر إنتشار الثقافة الإغريقية خلال العصر الهيلينى فى الدول الواقعة تحت حكم الرومان ، وعرفت هذه الفترة بالعصر الإغريقى الرومانى ، وهى تعتبر امتداداً للعصر الهيلينى الذى ظهر فى بلاد الشرق ، وبعد ما يقرب من قرنين من الزمان، ظهرت الديانة المسيحية وبدأت الإمبراطورية الرومانية تفقد ممتلكاتها شيئاً فشيئاً نتيجة كثرة الحروب التى أضعفتها ضعفاً شديداً ، وكان آخر ملوك الأباطرة الرومان وهو «دقلديانوس» ، قد حاول إصلاح ما فسد منها ، معتمداً فى ذلك على تقسيم الإمبراطورية إلى قسمين ، يقع أحدهما تحت سيطرته وهذا الجزء كان «روما» أما القسم الثانى فهو «ميلانو» ، ويقع تحت قيادة حاكم آخر .

وبعد وفاة «دقلديانوس» سقطت الإمبراطورية الرومانية ، ويظهر الإمبراطور «قسطنطين» (٣١٣ - ٣٣٧ م) بدأ عهد جديد وحدث فيه ممتلكات الإمبراطورية ، ولكن تحت لواء الإمبراطورية البيزنطية ، وكانت بيزنطة عاصمتها الشرقية ، وأصبحت روما العاصمة الغربية لهذه الإمبراطورية الجديدة .

● الفن الهيلينى ومدى إنتشاره

تعتبر الفترة التى ظهر فيها الفن الهيلينى هى " الأكثر إنفتاحاً فى التاريخ القديم لمنطقة الشرق الأوسط " ومن الشرق إلى الغرب بدأت فى الظهور حضارة جديدة

(1) René Huyghe : L'Art Et L'homme I, Librairie Larousse, Paris, 1957, P. 331.

(٢) نعمت إسماعيل ملام ، فنون الشرق الأوسط فى الفترات (الهيلينستية - المسيحية - الساسانية) ، الطبعة

الثانية المعدلة ، (دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠) ، من ٦٢ .

اعتمدت على الدين والشعر والعلوم " (١). فقد إنتشر هذا الفن في مدن كثيرة ، إتخذ فيها طابعاً وأسلوباً معيناً بما يتفق وطبيعة البلاد التي نشأ بها ، فعلى سبيل المثال عندما ظهر هذا الفن في مصر* فإن أسلوبه قد إختلط بأسلوب الفن الفرعوني المصري ، وظل جنوب مصر محتفظاً بأساليبه المصرية القديمة ، أما الجزء الشمالي فيظهر فيه التأثير الهيلينستي بوضوح وخاصة في الأسكندرية التي أصبح لها شأناً عظيماً في عهد البطالمة ، ولكنه بدأ يقل تدريجياً في ظل الحكم الروماني .

كما ظهر الأسلوب الهيلينستي بوضوح في سوريا والمدن المجاورة لها في العمارة والنحت والتصوير ، وإتخذ فيها هذا الفن إتجهاً نحو الأسلوب الواقعي سواء في تنفيذ الأعمال أو إختيار الموضوعات المستمدة من الأحداث اليومية أو تصوير الشخصيات الواقعية كما هي في الطبيعة .

ويجدر الإشارة هنا إلى أن أكثر الآثار الهيلينستية الشرقية لم يعثر عليها في سوريا ويؤكد ذلك الدكتور عفيف البهنسي ، بقوله : " ويبدو أن الأحداث التاريخية والحروب المستمرة أتت على هذه الآثار فلم تترك في مجال التصوير أثراً يذكر ذلك أن الصور الجدارية (الفريسك) والفسيفساء السورية إنما يرجع أكثرها للعهد الروماني " (٢). أما المدن التي ظهرت فيها هذه الأساليب الهيلينستية والتي تقع على الحدود السورية ، هي مدينة « تدمر » ، ومدينة « البتراء » ، ومدينة « دورا أوروبوس »* ، وقد كان لكل منها له دوراً كبيراً في التجارة القديمة في عهد السلوقيين وكانت القوافل التجارية تسلك طرقاً عديدة كانت سبباً في ربطها بجميع مدن الشرق الأوسط ، كما كانت هذه المدن واقعة تحت الحكم الروماني ، وبالرغم من ظهور التأثير الروماني بهذه المدن السابقة ، إلا أن التأثير الهيلينستي الشرقي قد تغلب عليه ، وظهر ذلك في معبد بمدينة بعلبك بسوريا الذي إصطبغ بطابع شرقي يميزه عن أي مبنى روماني مع أن المهندسين المنضدين له كانوا من الرومان .

(1) René Huyghe : L'Art Et L'homme I, Librairie Larousse, Paris, 1957, P. 331.

(*) كانت مصر أولى الدول التي إنتشر فيها الفن الهيلينستي ..

(٢) موسوعة تاريخ الفن والعمارة - الفنون القديمة ، (دار الرائد اللبناني ، الحازمية ، لبنان ، ١٩٨٢) ص ٢٢٠ .

(*) « تدمر » نشأت في الصحراء السورية في عهد الفرثيين وكان يطلق عليها أيام الإغريق اسم « بالميرا » وتعني مدينة النخيل .

■ البتراء : تقع هذه المدينة بالقرب من العقبة في الصحراء السورية التي تقع في شرق الأردن وخضعت للحكم الروماني في بداية القرن الثاني الميلادي .

■ دورا أوروبوس : إحدى المستعمرات الهيلينستية التي أنشأها أحد قواد الإسكندر في الصحراء السورية عند منتصف نهر الفرات في القرن الرابع قبل الميلاد . وترجع شهرتها إلى مجموعة اللوحات الجدارية ذات الطابع الهيلينستي الشرقي .

وتأتى مدينة أنطاكية فى المرتبة الثانية فى الأهمية بعد مدينة الأسكندرية ،
وهى مدينة سورية شيدها الملك « سلوقس » قائد المنطقة الشرقية فى عهد الإسكندر ،
ومؤسس الأسرة السلوقية وقد كان تصميمه لمدينة أنطاكية على غرار تصميم المدن
الإغريقية السابقة ، وكانت من أشهر المراكز التى إزدهرت فيها الحضارة الهيلينية أيضاً
، ويرجع ذلك إلى تفوق السلوقيين عن غيرهم من الحكام والملوك الإغريق فى نشر
الحضارة الهيلينية ، فضلاً عن حماسهم فى نقل مظاهر الحضارة فى هذه الأقطار ،
بالإضافة إلى أن الحكام السوريين أنفسهم كانوا أكثر ميلاً وحباً لهذه الفنون الإغريقية .

واستمر هذا الفن ممتداً حتى بعد تأسيس الإمبراطورية الرومانية ولم يكن
للرومان تأثيراً واضحاً على الحضارة والفنون فى الممتلكات الشرقية - التى كانت تابعة
لحكم الإسكندر وخلفاؤه - بل حافظت على هذه الأساليب الهيلينية فيها ، كما شجعت
الفنانين الإغريق على إخراج العديد من الأعمال الفنية ذات الطابع الهيلينى .
واكتفت روما بسلطتها القيادية فى إدارة هذه البلاد حيث أن الرومان قد أحبوا الفنون
الإغريقية ولم يكن فى استطاعتهم تنفيذ مثل هذه الأعمال الفنية . والرأى السائد
يضع روما فى المقام الثانى بعد اليونان ، مع أن اليونان وروما قد إنتفع كل منهما
بالآخر ، ولكن روما إكتفت بهذه المكانة السياسية وحرصت على الإستفادة من الدروس
اليونانية فى سبيل تشكيل ثقافتها وفنها .

وقد صاحب ظهور هذه الولايات الجديدة التابعة للحكم الرومانى إنتشار الفن
الهيلينيسى فيها مثل : جنوب الجزيرة العربية - وشمال أفريقيا ، وفى جنوب الجزيرة
العربية (اليمن حالياً) إنتقل هذا الفن عن طريق الإتصال التجارى بينها وبين الأسواق
فى الشمال فى كل من مصر وسوريا ، " وتدل الحفريات التى أجريت فى المدن اليمنية على
أن أهم حقبة حضارية لقبائل سبأ تقع فى الفترة ما بين عام ٣٥٠ إلى عام ٥٠ ق . م . وهى
الفترة التى تلت غزو الإسكندر المقدونى لبلاد الشرق الأوسط وانتشرت الهيلينية فيها ،
وكانت السفن المصرية البطلمية ترابط فى البحر الأحمر فوصلت الهيلينية إلى اليمن
عن طريق الأسكندرية " (١) . كما أن اليمن قد تأثرت كثيراً بالأسلوب الرومانى الذى وصل
إليها بواسطة سوريا ، كما أن التأثير الهيلينيسى إنتشر بصورة أوضح فى العصر الرومانى
وذلك لأن الرومان تغفلوا فى قلب الجزيرة العربية أكثر من الإغريق " (٢) .

(١) نعمت إسماعيل علام ، فنون الشرق الأوسط فى الفترات (الهيلينية - المسيحية - الساسانية) ، الطبعة
الثانية . (دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠) ص ٥٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٥٥ .

أما منطقة شمال أفريقيا فقد كانت تضم ثلاث مدن هي ليبيا وتونس والجزائر وكانت لبدة الكبرى وصبراتة أهم المراكز الفنية في ليبيا، حيث عثر فيها على كثير من الآثار مثل بازيليك لبدة، كما عثر على بازيليك ومسرح في صبراتة يغلب على تصميمهما التأثير الروما إغريقي.

ونتيجة لتسرب هذه الأساليب الرومانية الجديدة شيئاً فشيئاً إلى الفنون الهيلينستية وتغلّبها عليها أن بدأ هذا الطابع الهيلينستي الشرقي في الاختفاء تدريجياً وحل محله الطابع الروماني الذي أصبح له السيادة في الأعمال الفنية فيما بعد.

■ العوامل التي أثرت في تكوين الفن الهيلينستي

هناك بعض العوامل التي ظهرت في المجتمع الهيلينستي نتيجة لإتصال اليونانيين بالمجتمعات الشرقية الجديدة واختلاطهم بهذه الشعوب المتعددة الأجناس، وكان ذلك سبباً في خلق عالم خاص يجمع بين هذه المجتمعات الغربية، ويفرض عليها التعامل مع تلك الظروف الجديدة التي اعتمدت على تألف الفنون والحضارات القديمة الهيلينستية والشرقية، وقد اختلفت هذه المجتمعات في ثقافتها عن الثقافة اليونانية، التي كانت مركزاً لإشعاع هذه الحضارة الجديدة في المدن الشرقية، وبالرغم من ذلك لم يكن تأثير هذه الثقافة اليونانية له الغالبة المطلقة، وإنما ظهر فيها التأثير الشرقي أيضاً، وكانت هذه إحدى العوامل التي أثرت في تكوين طابع الفن الهيلينستي، ويؤكد ذلك د. صفيح البهنسي، بقوله: "لم يكن التيار الشرقي منحسراً أيام الإغريق فنحن نذكر التأثيرات الواضحة على الطرز المعمارية وخاصة الطراز الكورنثي الذي حمل رموز الرشاقة والإنبثاق والترف والخيال. ولكن وقد استقر الطابع الإغريقي على الأرض العربية، وفي مصر بكل قواه، كان لابد أن نشهد صراعاً بين أصول الفن العربي الروحي وبين أصول الفن الإغريقي المادية"^(١). ويضيف قائلاً: "صحيح أن النحت الهيلينستي كان أكثر واقعية من النحت الإغريقي، ولكن ما قدمه الشرق من أسرار النفس في تعابير الوجوه كان يرفع هذه الواقعية إلى المستويات الروحية التي تهز المشاعر وتثير العواطف الدافئة، أما ملامح الغضب والألم واللوعة وتعابير الحب العذري أو الشهواني التي بدت على وجوه التماثيل الهيلينستية، فكانت من مظاهر الرومانسية الحاملة التي اصطبغت

(١) موسوعة تاريخ الفن والعمارة - الفنون القديمة، (دار الرائد اللبناني، الحازمية، لبنان، ١٩٨٢)، ص ٢١٨.

بها الشرق في جميع العصور" (١) . وبالإضافة إلى هذا العامل الروحي كانت هناك بعض "الاتجاهات الجديدة التي شكلت الأدب والفلسفة اليونانية بطرق عديدة نتيجة لتغير الأوضاع السياسية والتغيرات الاجتماعية التي أجبرت اللذين عاشوا فيها وعاصروها على تبني مواقف مختلفة نحو الحياة ، كما كان لها تأثيراً على فنونها ، وبذلك تكون هناك خمسة اتجاهات مميزة للعصر الهيلينستي هي : السعي إلى الثراء ، العقلية المسرحية ، العقلية الدراسية ، الفردية ، النظرة العامة الخالية من التعصب القومي " (٢) . وقد شكل كل اتجاه من هذه الاتجاهات تأثيراً خاصاً على الفنون التشكيلية في العصر الهيلينستي في جميع فروعها وتخصصاتها ، يمكن ذكرها على النحو التالي :

١- السعي إلى الثراء :

يتمثل السعي إلى الثراء في اعتقاد اليونانيين بأن حياة الترف والرفاهية هي التي شكلت دولة قوية ذات سيطرة ونفوذ ، ومن ثم تحافظ على كيانها بين الدول ، كما تسنى للمقدونيين من قبل المعتقدين في ذلك الثراء الذي يتحقق من خلال الحظ أو الشهرة ، كما أوضحت الكاتبة "جيجي بوليت" (J. Pollett) (٣) "أن بعض" الرجال يفكرون في كيفية التحكم في الظروف أو التكيف معها ، وأن الفلاسفة اليونانيين يرون أنه من الممكن الوصول إلى الكمال من خلال الإستقلال ، واتباع الأديان اليونانية يلجأون إلى الآلهة القادرين على إخراجهم وراء حدود القدر ، وغيرهم يرون أن السحر والصور قادرة على حمايتهم وجلب الحظ السعيد إليهم " (٣) .

أما النموذج الذي يعبر عن الحظ والثروة هو صور الإسكندر ، وهي كانت دائماً إما عبارة عن منحوتات أو نماذج منقوشة على العملات المعدنية ، وكان الإسكندر يعتبر عندهم حليفاً للحظ ومصدراً له كما كانت له القدرة على إبعاد سوء الحظ عنه ، وأوضح مثال لذلك هو لوحة الفسيفساء التي تصور الإسكندر وقد حاله الحظ وانتصر على ملك الفرس ، لوحة شكل (١٨) .

٢- العقلية المسرحية :

أما بالنسبة للعقلية المسرحية وهي ثاني العوامل التي أثرت في الفنون الهيلينستية ، فهي تمثل نوعاً خاصاً من الحياة التي ظهرت في اليونان القديمة وميزتها

(١) المرجع السابق ، نفس المكان .

(2) J.J. Pollett, Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, New York, 1986, P.1.

(3) Ibid., P. 2.

عن الدول الأخرى . حيث كان المسرح يقوم فيها بدور أساسي في حياة الشعب بأسره . فقد كان الأفراد في العصر اليوناني يرون أن حياتهم تمثل دوراً في مسألة الحظ ، ويرون أنفسهم تارة يلعبون دوراً وتارة أخرى يرون أنهم مشاهدين لأبد أن يروا أحداثاً جديدة ومدهشة . وقد ذكرت . * جي. ج. بوليت (J. J. Pollett) رأى أحد المؤرخين مثل : بايون (Bion) الذي أشار إلى الحظ قائلاً : " إن الحظ مثل المسرحية التي تنقسم إلى عدد من الأجزاء والأدوار (كالبطان والفقير والمنفى والملك والمتسول) وأن كلاً منهم عليه أن يلعب دوره ببراعة " (١) . وخلاصة القول أن المسرح قد توغل في حياتهم واندمج بها اندماجاً شديداً ، مما أدى إلى عدم انفصال أحدهما عن الآخر .

وقد ظهر ذلك في العديد من الأعمال النحتية والتصويرية خاصة موضوعات الزخرفة العامة والموضوعات المسرحية التي سيطرت على الفسيفساء الهيلينستية ، مثل اللوحات التي تصور الأقنعة المسرحية المختلفة ، كما يظهر في لوحة شكل رقم (١٩) وهي عبارة عن مساحة مستطيلة من الفسيفساء - تزين دار (Faun) * في مدينة بومبي - صورت عليها الأقنعة المسرحية وسط مجموعة من الفواكه والثمار والأزهار ، ويبدو هذا التكوين مزدحماً ومتداخلاً بحيث تمتلئ مساحة اللوحة بالأشكال التي لا تعطى مجالاً لظهور الخلفية إلا في أماكن قليلة تخللت هذه العناصر المرسومة .

٣. العقلية الدرامية :

بالإضافة إلى اعتقاد اليونانيين في أهمية الثراء ودوره في الحفاظ على كيان المجتمع الهيلينستي ، فقد كانت هناك أفكاراً سائدة تؤمن بأهمية العقلية الدرامية التي تمثل طبقة المثقفين والفلاسفة ، وكانت قيمة الفرد لديهم تتحدد بمدى إتساع ثقافته وإدراكه لما يحيط به ، وقد توافرت هذه العقلية الدرامية في مكتبة ومتحف الأسكندرية ومكتبة برجامون ** التي إشتلعت على العديد من الثقافات والدراسات المتخصصة في كافة المجالات .

(1) Op. Cit, P.6.

(*) تعني إله الغابات والحدائق والحقول في روما القديمة (له قرون الماعز وأرجلها) .

(**) إحدى مدن العالم الهيلينستي القريبة ، وتقع في الشمال الغربي لآسيا الصغرى ، وقد إشتهرت هي ومدينة الأسكندرية بصناعة الماعز في ذلك العصر .

وكثير من الأعمال الفنية إرتبطت بهذا الإتجاه وذلك عن طريق إنتاج مجموعة من الأعمال كان الغرض منها الحفاظ على الأدب القديم للأجيال السابقة أو تصوير الموضوعات الأسطورية أو الخرافية ، والتي ظهرت من قبل فى أعمال بعض الكتاب أو الشعراء ، وكان هدفها تعليمياً أيضاً يتلخص فى شرح أسباب الطقوس العديدة ، والتعريف بالأحداث التاريخية والسياسية وأسماء الأماكن بالإضافة إلى الرغبة فى تنمية الإحساس والوعى الفنى لدى الأفراد وذلك عن طريق كيفية تذوقها وتلقيهم لهذه الأعمال الفنية ، فكانت هذه الأعمال تتمتع بالمهارة الفنية وتحمل فى داخلها الجودة العلمية التى يقتصر فهمها على مجموعة قليلة من الأفراد .

وإن إيجابية العمل الفنى وسلبيته تتوقف على درجة المعرفة الثقافية وإدراك الفرد نفسه لجميع المعايير الأدبية والفنية لهذا العمل والتى من خلالها يستطيع هذا العمل أن يقوم بدور ثقافى من نوع آخر يماثل فى أهميته الثقافة المكتسبة من الكتابات والأعمال الأدبية .

٤. الفردية :

تمثلت الفردية فى المجتمع الهيلينى فى أهمية الفرد التى تهدف إلى تحقيق الإكتفاء الذاتى لنفسه مستبعداً الإعتماد على المجتمع فى تحقيق رغباته والوصول لأهدافه ، وعلى سبيل المثال تعتبر الجنود المرتزقة نموذجاً للتعبير عن الفردية فى المجتمع الهيلينى حيث كانوا يتنقلون عبر المدن المختلفة والمقاطعات الهيلينستية سعياً وراء تحقيق الثروة والمكاسب المادية التى تكفل لهم العيش فى ظروف إقتصادية مستقلة ، وقد شبهوا بالفلاسفة القادرين على تحقيق الإكتفاء الذاتى لأنفسهم من خلال نشر بعض الأفكار الفلسفية التى تتعلق بالكون وكيفية إدارته ، وقد ظهر مذهبان مختلفان فى ذلك الراى أحدهما المذهب الأبيقورى* ، الذى يشير أتباعه إلى عشوائية الطبيعة ، فى حين أن الرواقيين** يؤمنون فى حتمية القدر ، وبالتالي إنتقلت هذه الأفكار وتغلغلت فى أذهان الكثير من أبناء المجتمع ونشأ عنها حدوث اضطرابات داخلية لدى كل فرد فى هذا المجتمع ، وقد لجأ الفلاسفة والأدباء والشعراء إلى التعبير عن هذه الحالات الفردية الناتجة عن اضطراب الأذهان والإنفعالات الداخلية الخاصة بكل فرد فى صورة كتابات أدبية تعبر أو تحكى عن السير الذاتية للشخصيات التاريخية أو السياسية البارزة .

(*) نسبة إلى أبيقور أحد الفلاسفة اليونان القدامى ويتلخص مذهبهم فى أن الكون يمثل تجمع عشوائى للذات وأنه لا يوجد إله كولى أو حياة بعد الموت .

(**) اتباع المذهب الرواقى (المذهب الثانى) وهو أحد المذاهب الفلسفية اليونانية المأرسة للمذهب الأبيقورى .

ثم إنتقلت منهم إلى الفنانين اللذين إنبهروا بالأفعال والتعبيرات الملزمة للحالات النفسية المتقلبة للأفراد والشعوب التي تأثرت بذلك الحافز القوى ، وهذه المساعي نحو تقدير الجوانب الداخلية للنفس تعكس الشعور القوى بالعالم الهيلينستى ، وأن ما يشهده الفرد أهم مما يشهده المجتمع من تجارب ، وبذلك ظهرت مجموعة من الأعمال الفنية التي تعبر عن هذه الفردية التي سادت فى العصر الهيلينستى وأصبح الطابع المميز لهذا الفن يعتمد على إهتمام النحاتين والرسميين والمعماريين فى الكشف عن التجربة والطبيعة الداخلية للفرد ، يؤكد ذلك مجموعة التماثيل التي تصور الوجوه بتعابيرها المختلفة والتي بلغت مكانة فنية خاصة فى ذلك الوقت .

٥. النظرة العامة الخالية من التعصب القومى :

يتلخص هذا الإتجاه فى نظرة اليونانيين الموضوعية لسكان الشعوب الجديدة والتي خضعت لسيطرة الإسكندر وأصبحت من ضمن العالم الهيلينستى ، وأصبح كل مواطن فى هذا العالم يشعر بالإنتماء لعالمه الجديد ، بالرغم من نسبته إلى مجتمع وبلد آخر .

" والإسكندر الأكبر هو أكثر من تمسك بهذه الرؤية التي ترى أن جميع الأمم والأجناس فى العالم تمثل مجتمعاً واحداً حيث أن كل فرد فيه يحتل مكانة معينة ، ونتيجة لذلك أصبح المجتمع الهيلينستى يتمتع بالقوة ويسعى إلى تحقيق الوحدة الطبيعية بين شعوبه المختلفة وأدرك اليونانيون أهمية الثقافات الجديدة التي تتحلى بها المجتمعات الأخرى وأخذوا يقتبسون منها ما يناسبهم مما كانت تتمتع به هذه المجتمعات من مزايا فنية خاصة ، وأن ثقافتهم لا تتفوق فى جميع الجوانب ، وقدم الرومان إلى العالم الهيلينستى أدى إلى إبراز هذا الإتجاه لأن الرومان كان لهم تقليد ثقافى يفخرون به وقدرتهم على التنظيم السياسى والعسكرى أفضل من قدرة اليونانيين وكانوا قادرين أيضاً - وقت الحاجة - على إستيعاب التراث الثقافى والفكر الفنى للثقافة الهيلينستية .

ونتيجة لهذه الاختلافات الثقافية فى العالم الهيلينستى والإيمان بهذه النظرة الكونية العامة، أن أصبح الفن فى هذا العالم بطابع جديد أعم وأشمل ، اختلف عن الأساليب السابقة حيث إهتم الفنان من خلاله بخلق صوراً عديدة من الأنماط الإنسانية الخاصة بالمجتمعات التي تصور فئات متوسطة من المجتمع على خلاف ما يتعلق بالفردية التي إهتمت بتصوير الشخصيات البارزة ، ولكن هذا الطابع كان له إتجاه سلبي ،

حيث سيطرت صور الغرباء والعاجزين والمسنين والأطفال والشواذ على الموضوعات التصويرية والنحتية . وتصوير هذه الفئات أدى إلى التقليل من شأن المثالية والرقى التي إتسمت به هذه الأعمال الفنية الهيلينستية واتجهت بها إلى الأسلوب الواقعي الذي يصور الحياة الإجتماعية .

وأوضح مثال على ذلك تصوير فئة الأقزام التي اشتهر بها فن التصوير في مدينة الأسكندرية ، ثم إنتقل بعد ذلك إلى مدينة بومبي وظهرت تلك الفئات في لوحات تصويرية عديدة .

■ الفسيفساء الهيلينستية وأهم موضوعاتها ■

عرفت الفسيفساء في العصر الهيلينستي واستخدمها الفنانون بكثرة في تزيين جدران وأرضيات الحمامات والقاعات معتمدين في ذلك على أنواع مختلفة من هذه الفسيفساء التي تنوعت بين الحصى الصغيرة ، والمكعبات الحجرية ، أو قطع الزجاج الصغيرة ، أو الرخام أو مزيج من الحصى وقطع الرخام .

وقد تردد البعض في نسبة هذه الفسيفساء ونشأتها إلى بلاد اليونان فقد إكتشفت نماذج قديمة منها في مدينة « جورديون » ، والتي تعود إلى القرن الثامن قبل الميلاد ورأى بعض الدارسين أنها تعود إلى آسيا الصغرى والشرق الأقصى ، وبالرغم من ذلك هناك أدلة على أن هذا الفن نشأ في اليونان ويؤكد ذلك " إكتشاف مجموعة من أعمال الفسيفساء في مدينة أولينتوس* . تنتمي إلى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد ، وهذا الإكتشاف يملأ فجوة هامة في تاريخ هذا الفن ويشير إلى مدى التأثير المباشر لأعمال الفسيفساء على الزخرفة الهيلينستية " (١) .

ومن أقدم الخامات التي استخدمت في تنفيذ هذه الفسيفساء اليونانية هي الحصى المستديرة التي كثر استخدامها في الأرضيات ، وقد إقتصرت استخدام الألوان فيها على اللون الأبيض في الأشكال والنماذج ، واللون الأسود في الخلفية ثم استخدم بعد ذلك اللون الأحمر الداكن والأخضر الرمادي والقرمزي " (٢) . وقد إتخذت هذه الأرضيات اشكالاً هندسية أو قسمت إلى مساحات تشكيلية لا تحتوى على أية تصميمات فنية معينة.

(*) أولينتوس الإسم القديم لمدونيا .

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacker Art Books, New York, 1935, P. 47.

(2) P.B. Hetherington , Masaics, Paul Hamlyn , London, 1967, P. 8.

ولكن مع التطور الشكلي أو التصويري للفسيفساء في اليونان الذي بدأ في أواخر القرن الخامس قبل الميلاد ، وشاع في القرن الرابع قبل الميلاد والذي يعود إلى ازدهار التقليد المحلي القديم ، بدأت محاولات الفنانين في الوصول بهذه الفسيفساء لأرقى صورها ولم يتم تنفيذها عشوائياً ولكنها كانت تتم تبعاً لتصميمات أو رسومات أولية ، وظهرت هذه الطريقة بوضوح في فسيفساء مدينة « بيللا » (العاصمة المقدونية) حيث تزخرف هذه الفسيفساء إثنين من المباني التي يرجح أن تكون من القصور أو المقابر الملكية أو منازل لبعض النبلاء المقدونيين ، وربما يكونا جزءاً من قصر « كاسندر » (٣١٦ - ٢٩٧ ق.م.) ، أو أنتيجونوس جوناتاس (٢٧٢ - ٢٣٩ ق.م.) والفسيفساء الأولى تظهر في شكل (٢٠) والتي تزخرف المبنى الأول - تنتمي لموضوعات التصوير الملكي - تصور موضوع صيد الأسد الذي ينتصف اللوحة ويقف بين رامي الرمح من جهة والسياف من جهة أخرى ، ونلاحظ ظهور هذه الأشكال الثلاثة على خط أفقي واحد تقريباً ، ونلاحظ التعبير عن قوة الحركة في وضع السياف الذي يرفع يده ليهوى بها على الأسد وقد حاول الفنان إظهار تشريح العضلات في جسده إلى حد ما ، كما يبدو ذلك في حركة الرجل الآخر .

وأسلوب وضع الصيادين في اللوحة " يعتمد على التصميم الوترى الذي أصبح الأسلوب الشائع للتصوير اليوناني منذ النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد " (١) ثم إنتقل إلى بعض زخارف الفسيفساء بعد ذلك ، ويغلب على اللوحة الطابع الكلاسيكي الذي يبدو في محاولة الفنان نقل ملامح الوجوه ، ولكنه إبتعد عن تجسيمها وسبب ذلك يعود إلى نبرة الدرجات اللونية في فسيفساء الحصى . وترجع دقة الملامح فيها للطبقات اللاصقة التي تتخلل الحصى . كما إهتم الفنان بدراسة الشكل الطبيعي لجسم الأسد مع مراعاة النقطة في رسم قدميه ومخالبه .

وتبدو الواقعية أيضاً في تسجيل ثنانيا الرداء أو العباءة التي يضعها كل من الصيادين على جسديهما بالإضافة إلى رغبة الفنان في التعبير عن قوة حركة أحد الصيادين ، ويؤكد ذلك مبالفته في رسم رداء السياف المتطاير في يمين اللوحة .. واستخدمت الألوان بقلّة في هذه الفسيفساء فقد ظهرت الأجسام بلون فاتح تصاحبها درجة لونية متقاربة تتضح في جسد الأسد والأردية ، أما اللون الأحمر فقد إستعمل بكثرة في شعر الأسد ويتكرر ظهوره في أدوات الصيد وأطراف الأردية في حين إنتشر إستخدام

(1) J.J. Pollett, Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, New York, 1986, P. 40.

اللون الأسود في الخلفية التي لم تظهر بها أية أشكال أخرى مما يبرز جمال العناصر الأساسية في اللوحة بالإضافة إلى التضاد اللوني الذي تحقق بين هذه العناصر والخلفية القاتمة ، كما ينبغي الإشارة إلى عدم إهتمام فنانى الفسيفساء بوضع الحصى بطريقة معينة حيث إتخذت إتجاهات عشوائية خاصة في جسد الصيادين الخلفية ، وقد إستخدمت في هذه اللوحة خيوط الرصاص المصبوبة التي كانت تحدد الخطوط الخارجية للأشكال . ويرجع إليها الفضل في إظهار ملامح الوجوه بدقة - كما يبدو في عين الأسد - . وكانت توضع أيضاً في الأطر الخارجية المحددة للوحة بشكل عام ، وقد إستمر إستخدام هذه الطريقة في أعمال كثيرة من الفسيفساء .

وقد وجدت أعمال فسيفساء أخرى موجودة في المبنى الثانى لمدينة « بيل » منها لوحة الفسيفساء التي تصور موضوع صيد الغزال يبدو ذلك في شكل (٢١) ، وتظهر فيها محاولة الفنان في خلق إحساس بالعمق من خلال الضوء والظل ، والإعتماد على التدرج اللوني مما أدى إلى إستخدامه حصاً أكثر دقة ، " ويبدو أن فنان الفسيفساء كان يسعى إلى إنتاج نفس الأثر الذى تحدثه لوحة الفريسك وليس الأثر الناتج من الرسم على الزهريات " (١) . كما حدث في فسيفساء المبنى الأول فهذا العمل يمثل مرحلة متقدمة من فسيفساء الحصى ، كما إختلفت خيوط الرصاص التي كانت قد ظهرت من قبل في اللوحة السابقة ، شكل (٢٠) ، وحلت محلها خطوط رقيقة من الحصى الأسود مما يقود الفنان إلى نفس النتيجة المرجوة من إستخدام الخيوط المحددة للعناصر لإبرازها ، ومما يميز هذا العمل من الناحية الفنية عن غيره من الأعمال السابقة توافر بعض التقنيات الجمالية مثل محاولة الفنان في خلق العمق - كما سبق الإشارة - . ورغبة الفنان في إظهار الإنسجام اللوني بين عناصر اللوحة والإطار الخارجى الذى يظهر به تفرعات وأشكال نباتية ، كما أن التدرج اللوني ظهر بوضوح في جسد الغزال ، والذى نراه بوضوح في شكل (٢١ - أ) .

وإعتمد التصميم في هذه اللوحة على الشكل الهرمى الأكثر إتزاناً وثباتاً ، ويبدو ذلك في إتجاه الغزال المتعارض مع إتجاه الكلب الصغير وكليهما محصورين بين الرجلين الواقفين على جانبي اللوحة ويميل كل منهما إلى الداخل ، مما نتج عنه تكوين ذلك الشكل الهرمى ، كما نلاحظ في هذه اللوحة أن حركة الصياد المرسوم في يمين اللوحة تشبه إلى حد كبير حركة الصياد المرسوم في اللوحة السابقة شكل (٢٠) ، والتي يظهر

(1) Op. Cit. P. 210 .

فيها الصياد على يمين اللوحة يسار الأسد ، وهذه اللوحة تشهد تطوراً ملحوظاً في التعبير عن قوة الحركة بالنسبة للصيادين المتمثلة في تطاير قبعة أحدهما والأردية ، كما أن رسم النراعين مرفوعين بقوة نتج عنه ظهور عضلات كل منهما ، وذلك يؤكد لنا ظهور الأساليب الفنية الإغريقية في محاولة رسم الجسد البشري بدقة ، ودراسة التشريح الطبيعي للحيوانات ، ويبدو ذلك في تغيير شكل الجسم نتيجة الحركة العنيفة الناتجة عن مقاومته للصيادين ودقة رسم المفاصل ورفقتها ، كما تتجلى الواقعية في الدماء التي تسيل من جسد الغزال ولسانه المتدلي من فمه ، بالإضافة إلى التعبيرات المنعكسة على وجوه الصيادين التي يبدو عليها الفزع والتعب من مهاجمة هذا الحيوان .

ولا يفوتنا في هذه اللوحة ملاحظة اقدام الصيادين التي تتعارض أوضاعها مع اجسام الحيوانات المرسومة وتتداخل مع الخطوط التي تمثل الأرضية وكان الفنان قد حرص فيها على الإيحاء بالجو الطبيعي المحيط بمشهد الصيد ، وهذا المشهد تم تنفيذه على خلفية سوداء اللون كما تبين في اللوحتين السابقتين .

كما ينبغي الإشارة إلى أن هذه اللوحة من " تنفيذ الفنان د جنوسيس ، الذي يعد محترفاً في المهارات التصويرية والذي ينافس في ذلك الرسامين المعاصرين ، وهو أحد مؤسسي الروح المثيرة للعواطف التي سادت الفن الهيلينستي " (١) .

وهناك لوحة أخرى من فسيفساء هذا المبنى الثاني تعبر عن المهارات الفنية التي تشير إلى نضوج فن الفسيفساء بالحصى ، وهي تصور مشهد إختطاف تيزيه " لهيلين " تظهر في شكل (٢٢) ، تشغل هذه اللوحة مساحة كبيرة ، وتعتمد في تصميمها على " التكوين الشريطي " (٢) . الذي يحيط به إطار زخرفي من الخارج والذي يظهر بعض أجزاله في الجزء العلوي من اللوحة حيث تساقطت أجزاء كثيرة منها . ويحتوي التكوين على قائد عربي ، تيزيه ، التي تجرها أربعة خيول ، في حين يظهر تيزيه ، محاولاً خطف د هيلين ، ومشاعر الخوف والهلع تبدو واضحة على وجهها ، وذلك في محاولة من الفنان للوصول بهذا العمل إلى قمة التعبير الفني المصاحب لمشهد الإختطاف وتتجلى الواقعية . بالإضافة إلى واقعية الموضوع . في رسم التشريح الطبيعي للخيول وحركتها العنيفة

(1) Op. Cit. P.41.

(*) تيزيه ، ملك أسطوري لأثينا في الأساطير الإغريقية القديمة

(**) هيلين ، ابنة " ليدا " وزوجه " ميناليس " وكان إختطافها سبباً لإندلاع حرب طرواده .

(2) Jean Charbonneaux , Roland Martine , François Villard , Grèce Hellenistique 330 - 50 Av .

J . c . , Gallimard , 1970 , P.103 .

الناجمة عن مفاجأة الموقف وقسوته ، فضلاً عن ثوب « هيلين » المتطاير والذي بالغ الفنان في رسم ثنياه ، وبالرغم من أن الخيول الأربعة تتجه إلى يسار اللوحة مما يأخذ عين المشاهد بعيداً عن الموقف الدرامي إلا أن الفنان قد نجح في ربط نصفي اللوحة من خلال تغيير اتجاه رأس قائد العربة الذي يقودنا إلى الموقف ذاته .

وارتفاع الأشخاص في اللوحة يقترب من الحجم الطبيعي وربما يزيد عنه مما يعطيها مزيداً من القوة والأهمية وهم يقفون جميعاً (الأشخاص والخيول) على خط واحد تقريباً فيما عدا « هيلين » ، التي خصها الفنان بارتفاع بسيط وكأنه يريد أن يخبرنا بأنها العنصر الأساسي في اللوحة .

وبالرغم من وصول فسيفساء الحصى لأقصى درجات جمالياته الفنية ، إلا أنه كان هناك دائماً محاولات عديدة من الفنانين للوصول بلوحة الفسيفساء إلى حد بعيد من الدقائق التصويرية ، وذلك لن يتحقق إلا بالتخلي عن استخدام الحصى في هذه الفسيفساء وإدخال أنواع جديدة من " المكعبات الحجرية الصغيرة الملونة التي عرفت باسم (Tessellated) وهي مأخوذة من الكلمة اليونانية (Tessella) وتعني المكعب الصغير " (١). وفي أحيان أخرى كانت تضاف إليها قطع الزجاج الصغيرة الملونة .

وقد تنوعت الموضوعات التي احتوت عليها فسيفساء الحجر والزجاج وصنفتها ميچر بوليت في كتابها الفن في العصر الهيلينستي إلى " خمس فئات أساسية هي :

- ١ - المشاهد الأسطورية : وهي تمثل أفضل الأعمال الفنية ولكنها نادرة .
- ٢ - الموضوعات المسرحية مثل المشاهد من المسرحيات المختلفة والممثلين والأقنعة المسرحية وذلك شائع جداً وهي لا تعكس فقط الشعبية العامة للمسرح الذي يمثل وسيلة من وسائل الترفيه في العالم اليوناني ، ولكنها تعكس أيضاً العقلية المسرحية في هذا العصر .
- ٣ - الزخرفة العامة التي تعتمد على الحيوانات والمخلوقات الغريبة مثل القنطور وإيروتس* المجنح .
- ٤ - التصوير الملكي والسياسي مثل فسيفساء الإسكندر وهذه الموضوعات نادرة جداً .

(1) J.J. Pollett, Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, New York, 1986, P.

(*) أحد آلهة الحب الصفار أبناء « أفروديت » ، في المصور اليونانية وهي « هينوس » ، في المصور الرومانية .

٥ - المشاهد الطبيعية مثل فسيفساء مشاهد من بريست (١) .

وقد ظهرت هذه الموضوعات المتنوعة في فسيفساء مدن كثيرة لم تقتصر على « بيلا » العاصمة المقدونية ، بل وجدت أيضاً في كل من ديلوس ، بروجامون ، الأسكندرية ، انطاكية ، بومبي * ، بالإضافة إلى مدن شمال أفريقيا التي أصبحت مستعمرات رومانية ، وقد استمرت الأساليب الهيلينستية بها فظهرت هذه الموضوعات أيضاً في كل من تونس والجزائر .

وبالنسبة للموضوعات ذات المشاهد الأسطورية فهي تظهر في قليل من الأعمال المنفذة بالفسيفساء ، فقد عثر في بومبي على عدد قليل منها ، ويرجع ذلك إلى أن « اللوحات الجدارية المنفذة بالفريسك كانت تلائم هذه الموضوعات والشخصيات الأسطورية (٢) . واللوحة شكل (٢٣) تصور مشهد تصارع « ثيزون ، مع « مينيتور ، وهي تعتبر أقل جودة من الناحية الفنية إذا ما قورنت بأعمال الفسيفساء الأخرى ، ويتضح ذلك في عدم تناسق النسب التشريحية لجسد « ثيزون ، الذي يصارع « المينيتور ، كما أن الفنان لم يتحر الدقة في رسم ملامح وجوه السيدات اللاتي تقفن في الخلفية ، ويتابعن هذا الموقف ، بالإضافة إلى سداجة الشكل المعماري المرسوم في الخلفية والذي يلي جسد « ثيزون ، مباشرة مما زاد من ثقل اللوحة في هذه الناحية فأدى إلى فقد عنصر الإتزان فيها .

وتتجلى الموضوعات المسرحية بوضوح في معظم أعمال الفسيفساء في مدينتي « ديلوس ، و « بومبي ، على سبيل المثال حيث عثر على مجموعة من الصور المليئة بالموضوعات المسرحية والشخصيات المقنعة في دار مشهورة بمدينة « ديلوس » تعرف بدار الأقنعة يمكن نسبتها إلى أسرة من الممثلين وهي ذات مساحة كبيرة بها أعمدة كثيرة وممرات تؤدي في النهاية إلى أربع حجرات أساسية ، توجد الفسيفساء في إحدى غرف الطعام الأساسية بها ، ويظهر بها خمس أقنعة كوميدية « وهذه الرؤوس تبتعد عن بعضها البعض وتظهر بدون رقاب ، وتتصل فيما بينها ببعض الخطوط المنحنية التي تشكل فروع تخرج منها أوراق نباتية .

(1) Ibid. P. 213.

(2) Op. Cit. P.228.

(*) بومبي : بالرغم من أنها مدينة رومانية ، إلا أنه لا بد أن نتذكر أنه حتى إقامة المستعمرة الرومانية فيها بعد عام ٨٠ ق.م. فإنه من الأنسب أن نصفها بأنها إيطالية يونانية ، وعثر فيها على أعمال تشهد جودة وتنوع الفسيفساء اليونانية .

وفيما يبدو أن هذه المساحة من الفسيفساء لا تحتوى على أية عناصر أخرى سوى الأقنعة ، حيث أنها إنحصرت بين خطين من أعلى ومن أسفل ، وارتفاع الرؤوس فيها يتراوح ما بين ٣٠ - ٤٥ سم .

وفي الجانب الشمالى من هذه الدار توجد مجموعة من أعمال الفسيفساء "مثل تلك الأرضية التى تصور ديونيسوس " * يمتطى الفهد ويمسك فى إحدى يديه دف صغير ، واليد الأخرى بها عصاً رفيقة ، يظهر ذلك فى لوحة شكل (٢٤) .

ويتضح فيها الأسلوب الجديد ذو المكعبات الصغيرة الملونة ، حيث تتمتع هذه الفسيفساء بالحس اللونى الذى يميزها عن فسيفساء الحصى السابقة ، وقد نجح الفنان فى إظهار الإضاءة على وجهى كل من « ديونيسوس » والفهد ، والإهتمام بالتدرج اللونى فى ثيابا الملابس التى يرتديها « ديونيسوس » ، والتقى تشبه كثيراً الملابس المسرحية للممثل التراجيدى ، وكذا الإهتمام بإبراز مناطق العنق والنور فى جسد الفهد ، بالإضافة إلى الحرص على رسم الملامح والتفاصيل فى الوجوه ، وتسجيل الطبيعة فى دقة رسم مخالف الفهد . وابتعد الفنانون عن استخدام اللون الأسود فى الخلفية فتظهر هنا ملوناً باللون الأخضر الأرجوانى ، وتظهر فيه مكعبات صغيرة ذات لون فاتح متناثرة فى وسط الخلفية التى ظلت خالية تماماً .

أما فى فيلا « سيسرون » فنجد لوحتين تعبران عن المشاهد المسرحية (يرجع تاريخهما إلى القرن الثانى قبل الميلاد) وكل منهما تمثل تقليداً لعملين أصليين ، (يرجع تاريخهما إلى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد) ، قام بتنفيذهما الفنان الناسخ « ديوسكوريدوس » (Dioscourides) من ثميوس (Thmuis)

اللوحة الأولى تظهر فى شكل (٢٥) ، وهى تصور مجموعة من الموسيقيين الجالسين فى أحد الشوارع العامة لمدينة بومبي ، ويتكون المشهد من رجلين يرتديان ملابس ثقيلة ويضع كل منهما قناعاً على وجهه ، وأحدهما يمسك دفاً فى يده ، ويؤدي حركات راقصة مع الرجل الآخر ، وهنا يظهر بوضوح الميل إلى التعبير عن الحركة التى تميز بها فن التصوير الهيلينستى ، كما تقف سيدة تعرف الفلوت مرتدية قناعاً على وجهها أيضاً ، ويؤكد واقعية الموقف الطفل الصغير الذى يقف بجوار السيدة .

(*) ديونيسوس : إله الخمر عند الإغريق وهو ابن « زيوس » ويعرف بالإله « باكوس » عند الرومان .

وتتميز هذه اللوحة بجمال الألوان وهندستها حيث تفوق الفنان في اختيار هذه الدرجات اللونية لمكعبات الفسيفساء والتي تنوعت ألوانها بين الدرجات الوردية والزرقاء ، والصفراء المذهبة في الملابس وفي خصلات شعر السيدة في أماكن سقوط الضوء ، والدرجات البنية اللون التي استخدمت في الظلال .

كما نجح الفنان أيضاً في نقل الإحساس بالضوء الطبيعي الذي أضفى على المشهد عنصر الحيوية وتسبب في تكوين ظلال الأشخاص التي ظهرت على الحائط والأرضية .

أما اللوحة الثانية فهي تصور مشهداً كوميدياً (زيارة إلى الساحرة) شكل (٢٦) ، وتبدو فيها ثلاث سيدات تغطي وجوههن الأقنعة ، وهن جالسات على الأرائك - تجلس الساحرة على يمين اللوحة - يتخفن في ذلك الوضع شكلاً نصف دائري وتتوسطهن منضدة مستديرة ، وقد إهتم الفنان بدراسة ثانياً ملابس السيدات الثلاثة ، كما تظهر الواقعية في أجسامهن البدنية ، كما إهتم بدراسة تفاصيل قطعة النسيج المبسوطة فوق الأريكة التي تعلوها وتجلس عليها السيدة في يسار اللوحة ، وقد حرص فيها الفنان على إظهار أماكن الضوء والظل ، وتميزت بالألوان الزاهية .

وتختلف الإضاءة في هذه اللوحة عن إضاءة اللوحة السابقة ، فهي تعتمد هنا على الإضاءة المباشرة التي تعطي انعكاساً مباشراً على الأشكال وتظهر الظلال الحادة بها ، تبدو واضحة في إحدى أقدام المنضدة وكتف السيدة المرسومة في يسار اللوحة ووجهها ، كما تظهر أيضاً على وجه السيدة المجاورة لها .

وتظهر خطوط سوداء من مكعبات الفسيفساء في كتفي كل من السيدتين الجالستين على اليسار وفي أماكن الظلال الفاصلة بين الأشكال ، كما يتضح في قطعة النسيج والوسادة .

في هذه اللوحة نرى محاولة جديدة لشغل مساحة الفراغ في الخلفية ، فرسمت بعض المساحات المستطيلة أفقية ورأسية تقابلت في أعلى يسار اللوحة ، وتميزت بالألوان البسيطة الهادئة ، وفي قاعدة اللوحة يتكرر ظهور هذه المساحات المستطيلة التي زينت ببعض الزخارف التي اختلفت فيها كل واحدة عن الأخرى .

والى جانب الموضوعات المسرحية ظهرت موضوعات الزخرفة العامة في كل من مدينة «بيلا» و«بومبي» . ففي مدينة «بيلا» توجد نماذج تؤكد وجود هذه

الموضوعات التي تعتبر إحياء للموضوعات الزخرفية التي ظهرت في العصر اليوناني القديم ، مثل الفسيفساء التي احتوت على أشكال الحيوانات ومخلوقات خيالية مثل صور صيد الأسود وفسيفساء « ديونيسيوس » التي يظهر فيه التنين يصارع الإبل ، كما كانت هناك أشكالاً للقناطير^(*) التي شاع ظهورها في الفن الهيلينستي .

كما وجدت لوحات فسيفساء في « ديلوس » في دار الأقمشة تحمل نفس الموضوعات ومنها لوحة شكل (٢٤) ، التي سبق الحديث عنها وتم تصنيفها ضمن الموضوعات المسرحية . وقد اختلف البعض في نسبتها أيضاً لموضوعات الزخرفة العامة حيث تتوسط هذه اللوحة لوحتين أخريتين ، تظهر في إحداهما صورة قنطور يمسك كأس نبيذ طويل الشكل والأخرى يظهر فيها قنطور يمسك شمعداناً .

واللوحة شكل (٢٧) تعرض تفصيلية من لوحة الفسيفساء التي تصور « إيروس » (إله الجنس) وتظهر بذار أولياء العهد في مدينة « ديلوس » ، ويظهر في ركنها العلوي إيروس يقود سمكتين كبيرتين يمتطى واحدة منهما ، وتحتوي على مجموعة من الزخارف الهندسية والمنحنية التي تميزت بثراء الألوان وزخاها ، وهي تتخذ أشكالاً دائرية تحيط بمركز اللوحة ، كما تحدد اللوحة من الخارج بإطار زخرفي أسود اللون وتظهر به وحدات زخرفية متكررة نفذت بالمكعبات البرتقالية اللون ويتداخل جسدي السمكتين وتتقاطع معاً مما نتج عنه فراغ بسيط نتبين منه مقدرة فنان الفسيفساء الذي أحسن اختيار أماكن مكعبات الفسيفساء واتجاهاتها التي أكدت جمال وبساطة العناصر المرسومة .

كما فرق الفنان بين لون جسم السمكة الأولى التي تميزت بالألوان الزاهية من الأخضر والأزرق والبرتقالي ، والتي لا تظهر في السمكة الثانية حيث سيطرت عليها درجات الأخضر القاتم ، كما نلاحظ دقة الخطوط ورقتها التي ظهرت فوق السمكتين ، ويمسك بأطرافها « إيروس » ، بالإضافة إلى اهتمام الفنان بتسجيل أدق التفاصيل ، ويبدو ذلك في تنفيذه لجسم « إيروس » الصغير الحجم وعيني السمكتين وأسنانهما .

وظهرت مكعبات الفسيفساء ذات الدرجات الفاتحة المتباينة في خلفية الأشكال مما يبرز جمالها ، وقد تم ترديدتها في زخارف الأطر الداخلية مما يحقق التوافق والإتزان اللوني في اللوحة .

(*) القناطير جمع كلمة قنطور ، وهو الحيوان الخرافي الذي يتصل فيه جسد الإنسان بجسد الحصان حيث حل فيه النصف العلوي لجسم الإنسان محل رأس الحصان ورقبته .

ويتمثل أسلوب الزخرفة العامة في برجامون في عمل فني عبارة عن مجموعة من الحمام يقف على حافة إناء للشرب وصور الحمام هذه - من تصميم «سوسوس» أشهر فناني فسيفساء الأرضيات - وقد أصبحت من التماذج الشعبية في الفسيفساء القديمة ، وهناك مثلاً لها في ديلوس وعديد من الأمثلة منها في مدينة بومبي وأخرى في إيطاليا ، وأفضل هذه الأعمال موجودة في فيلا « هادريان » في مدينة تيفولي . تظهر في اللوحة شكل (٢٨) وهي تعتبر نموذجاً لتكوينات الطبيعة الصامتة ، وقد نوع الفنان في رسمه لأوضاع الحمام وحركاته المختلفة ، كما أنه راعى الدقة في نقل الشكل الطبيعي وإظهار الاتجاهات الطبيعية في الأجنحة . وتتضح براعة الفنان في تنفيذ عناصر لوحته والتفريق بين خاماتها المختلفة التي تنوعت بين الإناء والماء بداخله ، والقاعدة الرخامية وأجسام الحمام .

وقد نفذت هذه اللوحة على أرضية زرقاء اللون واتخذت درجات قاتمة في أجزاء ودرجات زاهية في أجزاء أخرى ، كما إهتم الفنان بتجسيم الإناء الذي ظهر بصورة تبدو حقيقية من خلال استخدام الضوء والظل الذي يتضح أيضاً في قاعدة اللوحة ، ويحيط باللوحة إطار زخرفي ذو أشكال مبسطة .

وتتجلى هذه الزخرفة العامة بوضوح في مدينة بومبي في العديد من أعمال الفسيفساء ، يوجد بعضها في دار إله الغابات (Faun) في الغرف الخاصة بالطعام ، حيث توجد مجموعة من لوحات الفسيفساء والتي تصور مجموعة من الأسماك والكائنات البحرية نشاهد إحداها في لوحة شكل رقم (٢٩) ، وشكل (٣٠) ، وهي لوحة أخرى تحمل نفس الموضوع وتشبه الأولى كثيراً ، ولكنها لا تنتمي لتلك الدار ، وكلتاها يظهر فيها مجموعة من الأسماك التي يتوسطها الأخطبوط - في منتصف اللوحة .

نرى في اللوحة الأولى مجموعة من الألوان المتعددة التي تناسب الموضوع الزخرفي بالإضافة إلى أنها كانت توضع في غرف الطعام فتضفي على المكان نوعاً من الجمال والبهجة ، ولكن هذه اللوحة تتميز بتصميم غريب إلى حد ما ، حيث أنها تصور منظراً فوق سطح الماء ، ولكن الأسماك تنتشر في اللوحة وتمتد إلى السماء ، كما نرى فيها أسلوباً جديداً في معالجة الخلفية التي قسمها الفنان إلى قسمين ، البحر من أسفل الذي توجد به مجموعة من الصخور على جانبيه بالإضافة إلى مساحة السماء العليا التي تظهر بها الأسماك ، كما نرى فيها الدرجات اللونية القاتمة التأثير من أسفل وتتدرج إلى أعلى في درجات أقل عتامة حتى تصل إلى الدرجات الزرقاء الفاتحة اللون في منتصف اللوحة ، مما يوحي بالبعد ويعطى إحساساً بأن هناك أشكالاً قريبة وأخرى

بعيدة ، ويحدد هذه اللوحة من الخارج إطار زخرفى به أشكال زهور مجردة ترتبط مع بعضها بواسطة فروع نباتية تشبه إلى حد كبير الأعشاب والنباتات المائية التى تميزت بالألوان الزاهية على الأرضية السوداء .

أما اللوحة الثانية يبدو أن الفنان قد صور فيها قاع البحر حيث ظهرت بعض الصخور فى مقدمة اللوحة ووسطها - كما فى اللوحة السابقة - بالإضافة إلى عتامة لون الخلفية التى لا تتخللها أية إضاءة - ولم يظهر إطار زخرفى يحيط باللوحة من الخارج بالرغم من تميز الفسيفساء الهيلينستية بوجود هذا الشريط الزخرفى فى كافة اللوحات والأرضيات مهما اختلفت وتباينت المساحات الكلية لها .

وكل من اللوحتين السابقتين يظهر عليهما الطابع الحركى الذى يأخذ العين فى جميع أنحاءهما ، وذلك تحقق من خلال إهتمام الفنان المصمم برسم الأسماك فى حركات ملتوية وإتجاهات مختلفة ، أكثرها وضوحاً يبدو فى أطراف الأخطبوط الذى يتوسط كل منها .

وفى نفس الدار السابقة عثر على لوحات فسيفساء تصور مجموعة من الحيوانات الأليفة والمتوحشة ومجموعة من الطيور والزواحف التى تسبح فى الماء تظهر فى لوحة شكل (٣١) - جزئية من اللوحة الأساسية، وقد حاول الفنان الإهتمام بهذا العمل من الناحية التشكيلية رغم بساطة فكرته وذلك عن طريق الحرص على إظهار إنعكاس صور هذه الحيوانات والطيور فى الماء وتسجيل الأمواج البسيطة الناتجة عن حركتها ، وقد تخللت هذه المياه مجموعة من الحشائش والنباتات الصغيرة - إنتقلت هذه النوعية من الموضوعات من فسيفساء الأسكندرية وموضوعاتها النيلية - والألوان برغم تنوعها إلا أنها محدودة حيث تتقارب ألوان الطيور والزواحف معاً ، كما أن الفنان لم يوفق فى إختيار لون المياه ، بالإضافة إلى عدم تنقيدها كما ينبغى فتبدو وكأنها أرض مستوية نراها عند النظر بدقة فى الأماكن التى لا تظهر فيها إنعكاسات الأشكال فى المياه ، وقد كانت إتجاهات مكعبات الفسيفساء فى الأشكال ناجحة إلى حد ما ، كما أن الفنان قد نجح فى إستخدام بعض الدرجات اللونية التى توحى بالظل والنور فظهرت الطيور بشكل مجسم مقبول ، ولكن إتجاهات المكعبات فى الخلفية نفذت فى خطوط أفقية موازية لبعضها البعض ، وذلك بعد تحديد العناصر المرسومة بمكعبات الفسيفساء التى توازى الخطوط الخارجية لها .

أما موضوعات التصوير الملكي والسياسي فهي التي تصور المعارك الحربية والأحداث السياسية، وهي نادرة جداً، وأشهر لوحات الفسيفساء في هذا المجال لوحة الإسكندر الأكبر، التي تسجل انتصاره على ملك الفرس «دارا» . وقد سبق الإشارة إليها في شكل (١٨)، وقد عثر عليها في بومبي في دار إله الغابات تزين إحدى الجدران . وهي مستنسخة عن أصل يوناني قديم إلا أنه بوسعنا أن نستشف كيف تفجرت مشاعر الفنان اليوناني الذي أبدع الأصل ليكشف عن المغزى الدرامي في اللقاء بين العالم اليوناني والعالم الشرقي " (١) .

وتتميز هذه اللوحة بكثرة شخوصها التي تتلاحم معاً في معركة عنيفة إنعكست آثارها على وجوههم، وخاصة وجهي كل من «الإسكندر» المنتصر على «دارا» المهزوم الذي خيم الوجوم على وجهه، وتبدو الواقعية في حركات أقدام الخيول المضطربة من هول المعركة، يظهر بعضها يحاول الهروب والبعض الآخر يسقط تحت أقدام الخيول الأخرى، وشكل (١-٣٢) يوضح ذلك وهو يعرض جزئية من هذا المشهد المتلاحم الذي يظهر من خلاله الحركات العنيفة للأشخاص والخيول، ويبدو ذلك أيضاً في تطاير خصلات ذيلي الحصانين، كما نرى فيها وجه الإسكندر وما يحمله من تعبير يوحي بالشجاعة والإقدام .

تميزت هذه اللوحة بالثراء اللوني الذي تحقق من خلال استخدام المكعبات الصغيرة الحجرية المتعددة الألوان مع الزجاج " وهذا الأسلوب يعرف بإسم (Opus Vermiculatum) وهذه الفسيفساء تتكون من مليون قطعة حيث يوجد حوالي ثلاثين قطعة (مكعب) في السنتيمتر المربع الواحد " (٢) . حيث أن كل لون احتوى على عدد كبير من الدرجات اللونية التي تتيح للفنان الوصول إلى أقصى درجة من الواقعية في تصوير الأشكال بحيث تبدو وكأنها لوحة فريسك، يظهر ذلك بوضوح في شكل (٣٢- ب) . تمثل جزئية أخرى من نفس اللوحة الأساسية - التي نرى فيها رأس الحصان بحركة ملتوية وقد نفذت كل منهما بكل دقة، بالإضافة إلى الإحساس بالقوة والحيوية التي تبدو في نظرة الحصان .

(١) ثروت مكاشة « تاريخ الفن الروماني (المجلد الثاني - التصوير) » . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣ . ص ١٧٢ .

(2) J.J. Pollett, Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, New York, 1986, P.212

أما المشاهد الطبيعية فتظهر في فسيفساء تغطي الأرضية المجاورة لمعبد
 فورتونا بريمنجينا (Fortuna Primigenia) في مدينة بالسترينا (Palestrina)
 برينست (Preneste) سابقاً . وقد تساقطت أجزاء كثيرة من هذه الفسيفساء نتيجة
 لتعرضها للنقل أكثر من مرة ، فقد تم نقلها إلى روما عام ١٦٢٦م ثم إعادة مرة أخرى إلى
 بالسترينا عام ١٦٤٠م ، وتم ترميم هذه الأجزاء حسب التصميم الأصلي ولكن مع التخلي
 عن بعض التفاصيل الأصلية التي لم تؤثر على الشكل العام للوحة ، ويظهر ذلك في
 لوحة شكل (٣٣) ، ونلاحظ فيها الخروج عن الشكل التقليدي للوحات في ذلك الوقت
 التي كانت تتخذ أشكالاً مستطيلة أو مربعة .

ويمكن نسبة هذا العمل إلى أحد الفنانين اليونانيين وهو من أصل مصري ، كما
 يتميز الموضوع نفسه بالروح المصرية وهو مقتبس من الموضوعات المصرية النيلية التي
 تصور النخيل والقوارب التي تسبح في النيل مع وجود الحيوانات الأليفة والمتوحشة ، كما
 تظهر مجموعة من المباني المصرية المنتشرة على ضفاف النيل مع المعابد المصرية
 اليونانية ، يتضح ذلك في لوحة شكل (٣٣- ١) التي تمثل جزئية من اللوحة السابقة ،
 ويظهر في جزئها الأول مجموعة من الأشخاص يرتدون ملابس الجنود ويتناولون الطعام
 أمام المعبد الذي يتقدم اللوحة ، وقد تحقق في هذا الجزء التدرج اللوني الذي إهتم
 الفنان فيه بإظهار جماليات العلاقات اللونية من خلال إنتقاء الدرجات المناسبة التي
 استخدمها في تجسيم الشكل المعماري وأجسام الشخصوس المرسومة ، كما حرص على
 إظهار مناطق ظلال الأشجار الساقطة على المنازل وظلال الأشخاص على الأرضية .

وفي خلفية المشهد تظهر مجموعة من الأشجار والنخيل والقوارب والمباني التي
 تعبر عن البيئة المصرية حيث كانت تتجمع هذه البيوت حول وادي النيل التي تظهر في
 صورة مبالغ من الفنان الذي وضعها وسط مياه النيل .

ونلاحظ حرص الفنان المنفذ لهذه الفسيفساء على إظهار إنعكاس الأشكال
 المرسومة في مياه النيل ، ويبدو ذلك في أماكن محددة وقد تفوق فيها عن فنان الفسيفساء
 المنفذ للوحة بومبي شكل (٣١) ، الذي عمل على إظهار أمواج خفيفة نوعاً في مياه
 النيل نتيجة لحركة الحيوانات والقوارب التي تكسب العمل الفني شيئاً من الواقعية
 المقبولة بدلاً من الجمود الذي سيطر على شكل المياه في فسيفساء بومبي .

كما وجدت بعض هذه الموضوعات السابقة في أعمال الفسيفساء التي عثر عليها
 في شمال أفريقيا بالأخص في تونس والجزائر ، فقد إكتشفت في كل منهما لوحات

فسيفساء إشتملت على مناظر نيلية مقتبسة من فسيفساء الأسكندرية وموضوعات أخرى أسطورية ، وموضوعات للزخرفة العامة التي ظهرت في تكوينات الطبيعة الصامتة وموضوعات صيد الأسماك والحيوانات ، وكانت هذه اللوحات تزين جدران وأرضيات المنازل والمباني الضخمة .

وبالرغم من العثور على مجموعات كثيرة من فسيفساء الأرضيات واللوحات التي إحتوت على موضوعات متنوعة إلا أن فسيفساء شمال أفريقيا بالمقارنة بالفسيفساء الهيلينستية السابقة تعتبر أقل جودة من الناحية الفنية . كما يجدر الإشارة إلى إلقاء الضوء على الفسيفساء التي ظهرت في كل من الأسكندرية وأنطاكية وموضوعاتها بصفة خاصة وذلك بما إحتلته هاتين المدينتين من مكانة مرموقة بين مدن العالم الهيلينستى .

■ الفسيفساء الهيلينستية في كل من الأسكندرية وأنطاكية :

تعتبر كل من مدينتى الأسكندرية وأنطاكية من أهم المدن التي تميزت بوجود الفن الهيلينستى بها ، وأصبحت كلتاها من أهم مراكز إشعاع هذا الفن ، وقد سبقت الأسكندرية مدينة أنطاكية في هذا الشأن ، وذلك لأنها قد أسست من قبل في عهد الإسكندر المقدونى ، - كما سبق الإشارة إليها - بالإضافة إلى أنها " كانت أكثر من غيرها تقبلاً للحضارة اليونانية التي لم تكن جديدة على مصر ، فإن الإتصال بين الحضارة المصرية والحضارة اليونانية بدأ قبل تأسيس الأسكندرية بزمان بعيد " (١) . كما كان للأسكندرية أهمية خاصة ترجع إلى موقعها الإستراتيجى الذى جعلها ملتقى لكثير من الأجناس المختلفة ، فضلاً عن مكانتها الثقافية التي إكتسبتها نتيجة لوجود المتحف والمكتبة التي وصل عدد محتوياتها إلى سبعمئة ألف كتاب ، مما كان دافعاً قوياً لإستلهاام الفنانين العديد من الأفكار التي ساعدت على إنتاج الأعمال الفنية المختلفة ذات الطابع الخاص الذى تميز بالواقعية في تصوير مواقف الحياة اليومية وقد وصف الدكتور هنى رياض ، هذا الفن ، " بقوة التعبير التي بلغت على الوجوه ، كما لم تخل الموضوعات السكندرية من روح الفكاهة التي ظهرت في الأعمال التصويرية التي ظهرت بها مجموعة من الأقرام كما كانت النساء البديئات موضوعاً مرتاداً في التصوير السكندرى " (٢) .

(١) هنرى رياض - الفن اليونانى حتى آخر العصر الهيلينستى - محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، (دار المعارف بمصر - ١٩٧٠) ، ص ٦٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٩ .

فسيفساء الأسكندرية :

ويرجع ظهور فن الفسيفساء فى الأسكندرية كما يذكر الكاتب داسزوسكى (Daszewski) " إلى اليونانيين اللذين قد جلبوا بعض هذه الأعمال المنفذة بالفسيفساء إلى مصر خلال القرن الرابع قبل الميلاد وارتبط وجوده بالمستوطنين اليونان والمقدونيين والمصريين " (١) ، وكانت بعض هذه الأعمال ذات جودة عالية .

وقد وجدت مجموعة كبيرة من أعمال الفسيفساء فى الأسكندرية إلا أنه كان هناك إفتقاراً فى نوعية الفسيفساء التى تزخرف الأرضيات وسبب ذلك أنه إقتصرت إستخدامها على طبقات خاصة فيها حيث كانت تزين أرضيات القصور الملكية ، مثل مجموعة أعمال الفسيفساء التى عثر عليها فى بعض المنازل الفاخرة والتى تغطى الأرضيات " وأكبر عدد من هذه الفسيفساء (حوالى سبعة وستون عملاً متكاملاً وثلاث وستون عملاً غير متكامل) ترجع إلى الأسكندرية والمناطق المجاورة لها مثل أبو قير والمعمورة وجزء من منطقة ماريوت (Mareotis) لقريبة من العاصمة والتى إعتمدت فى تنفيذها على تصميم الدائرة داخل المربع وهو من الملامح المميزة للعديد من أرضيات مباني وقصور الأسكندرية منذ العصور الرومانية " (٢) .

وأوضح الأمثلة على ذلك لوحة شكل (٣٤) ، ولوحة شكل (٣٥) فالأولى تزخرف منزلاً فى المعمورة ، والثانية عثر عليها فى منطقة الشاطىء وهما عبارة عن مساحات زخرفية محددة بأطر خارجية كمادة الفسيفساء الهيلينستية وفى أحيان أخرى تظهر الأرضية مقسمة إلى مثلثات أو مربعات كما يبدو فى لوحة شكل (٣٦) ، وتظهر فيها أرضية بمنزل بمنطقة كوم الدكة ، وتصور مجموعة من الطيور التى رسمت داخل المربعات التى تتصل ببعضها ويفصل بينها أطر خارجية تشبه الأطر التى تحدد لوحات الفسيفساء المستقلة .

ومعظم هذه الأعمال السابقة إستخدم فيها اللونين الأبيض والأسود ، كما ظهر إستعمال الألوان فى بعض الأعمال الأخرى . " وفى الغالب أن تقليد إستخدام الفسيفساء الزجاجية قد نشأ فى مصر اليونانية حيث أن المصريين كانوا مولعين بالزخرفة الملونة " (٣) ومنها إنتقل إلى العديد من مدن العالم الهيلينستى .

(1) Alexandria and Alexandrianism , The J . Paul Getty Museum Malibu , California , 1996 .
P. 145 .

(2) Ibid , P.145, 146 .

(3) Edgar Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacher Art Books, New York, 1935, P.50.

وقد تميزت الأعمال المكتشفة في كوم الدكة باختلافها عن الأعمال الأخرى في أسلوب تنفيذها حيث أن عيون الطيور في اللوحة السابقة شكل رقم (٣٦) " لم تتكون من قطع الفسيفساء ، وإنما تكونت من حلقات زجاجية تحاكي ترتيب المناطق اللونية للعين " (١). وذلك يذكرنا بأسلوب المصريين القدماء في استخدام العيون الزجاجية في تماثيل مصر الفرعونية .

وبالإضافة إلى هذه الموضوعات السابقة ، ظهرت أعمال فسيفساء تصور وجوهاً آدمية، وهناك مثالين لهذه النوعية من الأعمال كليهما من مدينة ثميوس (في الإسكندرية) أحدهما يمثل الأصل والآخر عبارة عن نسخة مكررة منه .

ويظهر في الأول لوحة شكل (٣٧) صورة « وجه امرأة تحمل صاري السفينة على رأسها واتخذت طريقة تصفيف الشعر هيئة مقدمة السفينة ومن المحتمل أنها تكون تعبيراً عن مدينة الإسكندرية، ويعد هذا العمل من الأمثلة النادرة لموضوعات التصوير السياسي المنقذة بالفسيفساء .

وتتميز ملامح وجه السيدة بالقوة والجمود وذلك يرجع إلى استخدام الخيوط الرصاصية في تحديدها ، وتظهر هذه الرأس داخل مجموعة من الأطر الخارجية ، أوضحها الإطار الأوسط الأكثر سمكاً والذي تظهر به مجموعة من الخطوط المتداخلة ، أما النموذج الآخر فنراه في لوحة شكل (٣٨) ، وهي تعتبر نسخة من الأصل السابق وتتمتع بنفس الخصائص السابقة ، في وضع السيدة المرسومة ونظرتها الجامدة وملامحها الحادة ولكنها تختلف عن الأخرى في الإطار الخارجي الذي يتخذ شكل الدائرة ويمتلئ بزخارف لوحات هندسية مجردة ، بالإضافة إلى أن خلفية اللوحة السابقة لم تظهر بها إلا بعض الخطوط البسيطة التي يصعب تحديدها بسبب تعرض بعض أجزائها (أجزاء اللوحة) للسقوط ، أما اللوحة التي نحن بصدد الحديث عنها فيظهر الجزء المتبقى من الخلفية وقد امتلأ تماماً ، كما نلاحظ سقوط الفسيفساء في الناحية اليمنى لوجه السيدة .

وترجع أهمية فسيفساء الإسكندرية إلى انتقال أشكال ورسوم الحيوانات المختلفة والمناظر النيلية التي ظهرت في أعمال الفسيفساء إلى كثير من مدن العالم الهيلينستي ، حيث ظهرت بوضوح في بومبي « حيث عثر على بعض اللوحات التي تحتوى على مناظر نيلية من بينها آلهة الحب الصغار وسط الحيوانات الضخمة .

(1) W. A. Daszewski , Alexandria and Alexandrianism , The J . Paul Getty Museum Malibu , California , 1996 . P. 150 .

كما إنتقلت هذه الموضوعات إلى مدن شمال أفريقيا في ليبيا وتونس والجزائر تزخرف أرضيات القصور والمباني بالإضافة إلى ما وجد بمتاحف هذه المدن من أعمال تحتوى على رسوم الطيور والأسماك البحرية .

فسيفساء أنطاكية :

ترجع معظم أعمال الفسيفساء في أنطاكية إلى ما بين القرنين الثاني والثالث الميلاديين ، وهى تنتمى للفترة الرومانية ، وذلك لأن معظم أعمال التصوير الجدارى والفسيفساء فيها قد إختفت إثر الحروب والأحداث المدمرة التى قضت على كثير من هذه الأعمال الفنية .

والغالبية العظمى لموضوعات الفسيفساء فى أنطاكية عبارة عن نماذج مصغرة من الإلياذة أو تسجيل ومعالجة لبعض القصص المسرحية والقصائد الشعرية ، التى سبق وأن ظهرت على العديد من الأباريق والزهريات مصورة لحظات درامية معنية نقلت كما هى إلى موضوعات الفسيفساء .

وقد نسبت هذه الكتابات الأدبية إلى إثنين من الشعراء هما " هوميير ، واوربيدس ، اللذين قد ألهما خيال الفنانين المعنين بالتعبير التصويرى عن الموضوعات خلال العصور الهيلينية والرومانية " (١) . فقد كانا مصدراً لجميع الموضوعات التى تم تنفيذها بالفسيفساء وكان الفنانون فى تنفيذهم لهذه الموضوعات يعتمدون على تسجيل المشاهد الروائية من خلال تصوير مشهد يلى الآخر ، وذلك عن طريق تكرار ظهور نفس الممثلين الأساسيين بنفس الملابس والخلفيات المرسومة إذ لم يستدع اختلاف الحدث تغيير خلفية الصورة .

وأوضح الأمثلة التى تصور هذه الموضوعات هى خمس لوحات فسيفساء تغطى أرضية (فيلا فى مدينة دافنى) نختص بالذكر منها أربعة لوحات فقط موضوعة على هيئة صليب بحيث توجد اللوحة المركزية فى المنتصف ويذكر الكاتب كورت ويتزمان (Kurt Weitzmann) أنها تعتبر أشهر وأفضل الأعمال الدرامية المعروفة للمشاهد فى العصور القديمة ، والتى تمثل مفتاح المشاهد الأخرى المصورة حول المركز ، وذلك لأنها تمثل احسن الأعمال الدرامية لأوربيدس " (٢) . وتتفق هذه اللوحات فى موضوعها الذى يعبر عن الحب المتبادل بين أبطال المسرحيات أو الشخصيات الأسطورية.

(1) Kurt Weitzmann, Classical Heritage in Byzantine and Eastern Art , Various Reprints , London , 1981 , P. 233 .

(2) Ibid, P. 239 .

أولاً فى اللوحة المركزية والتي نراها شكل (٣٩) يظهر فيها - بالرغم من إختفاء جزءها الأيمن - أربعة أشخاص من بينهم طفل صغير فى يسار اللوحة ومن بقايا الفسيفساء يتضح أن الأجسام المرسومة لسيدتين حيث تبدو أجزاء من شعر كل منهما ، وإحداهما تغطى شعرها بوشاح ، ويتوسطهما رجلاً يرتدى ملابس فاخرة ، فى حين أن الرداء الذى ترتديه السيدة على يمين اللوحة ، والوشاح الذى تضعه على رأسها يختلف عن الزى اليونانية المعتادة ، وكان مقصد الفنان من ذلك أن يظهرها كسيدة أجنبية .

وهذه اللوحة تصور الحوار القائم بين « ميديا ، و « چيسون ، * كما أنها تكشف عن الحب المكبوت بينهما ، يبدو ذلك فى حركة جسم السيدة وترددتها وإحجامها وهى متجه ناحيته (ناحية چيسون) ، ولولا تعرض هذه الفسيفساء لهذا التلف البالغ لتمكنا من رؤية جميع التفاصيل فى اللوحة سواء فى حركات الأيدي أو تعبيرات الوجوه أو الثياب المرتدية .

وتتميز هذه اللوحة عن اللوحات الأخرى المحيطة بها ، بأنها ذات مساحة مربعة وتحيط بها ثلاثة أطر خارجية ، لوحظ فيها إهتمام الفنان بها عن الأطر المرسومة فى اللوحات الأخرى التى تحتوى على إطارين فقط ، وتشارك جميعها فى شكل الإطار الخارجى الذى يشبه الأمواج المجردة والمتتابة ، توحى بالحركة والإستمرارية فى إتجاهاتها ، وقد إنتقل هذا الشكل فى الإطار الزخرفى إلى أعمال الفن البيزنطى ، ونجده محيطاً بكثير من لوحات الفسيفساء التى تزخر بها الكنائس البيزنطية .

وظهرت الشخصيات فى عمق اللوحة ، كما رسمت الظلال تحت أقدامهم فى الأرضية فى حين تبدو الخلفية خالية من أية أشكال .

وتتجلى الواقعية فى صورة الطفل الصغير المرسوم على اليسار وهو ممسكاً بالعصا فى يمينه ، واليد الأخرى يمسك بها يد « چيسون ، وهو متجهاً بنظره إليه ، كما ظهرت الثياب مرسومة بتفاصيلها الطبيعية ولكن دون مبالغة .

واللوحة الثانية تظهر فى شكل (٤٠) وهى إحدى اللوحات الأربعة التى تحيط باللوحة السابقة . هذه اللوحات تتخذ اشكالاً مستطيلة تتقارب فى مساحاتها الكلية - وهى تقع على اليمين من اللوحة المركزية وقد تعرضت لتساقط بعض أجزاء

(*) إحدى شخصيات أوريبس المسرحية .

الفسيفساء منها ويظهر فيها شخصيتين أساسيتين ، أحدهما لشاب يظهر عار ويضع معطفاً على كتفه الأيسر ويتكى على غصن شجرة رسمت في خلفية اللوحة ، والشخصية الثانية هي امرأة تحاول الإقتراب من هذا الشاب ، يظهر ذلك في مد ذراعها اليمنى ، مرتدية عباءة وتحمل درعاً ورمحاً على ظهرها ويبدو من ملابسها أنها ملكة . ويقف بينهما « إيروتس » صغير مجنح ممسكاً بعباءة الملكة بقوة وينظر إلى الشاب في حزن ، وهي صورة تجسد لنا حب الملكة لهذا الشاب بالرغم من إغراضه عنها . يؤكد ذلك التعبير المنعكس على وجه كل منهما .

وهذا المشهد يبدو أن أحداثه قد دارت في قصر الملك « بروتواس » وهذا ما يشير إليه المبنى المرسوم في لوحة الفسيفساء ، وترتبط هذه اللوحة باللوحة المقابلة لها شكل (٤١) - والتي تقع على يسار اللوحة المركزية من حيث الموضوع الذي تظهر فيه شخصية السيدة تدعى « فيدرا » ، التي تكشف عن حبها بواسطة خادمتها أو وصيفتها ، بدلاً من إيروتس الصغير في اللوحة السابقة ، لرجل يدعى « هيبوليتوس » ، الذي نلاحظ من خلال نظرة عينيه مدى الكراهية التي يكنها لها .

وتعتبر هذه اللوحة أفضل اللوحات وأوضحها حيث لم تتساقط فيها إلا أجزاء بسيطة على جانب الإطار الخارجى ، فظهرت اللوحة بتفاصيلها كاملة ويبدو في اللوحة « هيبوليتوس » في صورة شاباً على اليمين ويرتدى ملابس الصيد (العباءة - الرمح - الحذاء) وهو يخاطب المرأة التي تقف في المنتصف - خادمة « فيدرا » - أما « فيدرا » فتظهر على يسار اللوحة كاشفة عن ذراعها وتلفتت إلى الشاب ، وقد نجح الفنان في رسم ملامح وجه « فيدرا » ورسم ذراعها في خطوط رقيقة كما استخدم الخطوط الهندسية إلى حد ما في رسم ثنایا الملابس ، وتظهر هنا محاولة الفنان في إظهار البعد ورسم المنظور الذي يتمثل في عدم وضع الأشخاص والنصب المرسوم في الخلفية على خط واحد ، كما تظهر محاولات تسجيل المنظور في الشكل المعماري (النصب) الذي يشبه شكل نصف العمود ، وقد تمثلت أيضاً في خطى العمود المائلين إلى الداخل مع إعطاء هذا الجانب درجة لونية تعبر عن منطقة الظل فيه . وفيما عدا ذلك تظهر مساحة الخلفية خالية وقد نفذت بلون داكن من مكعبات الفسيفساء .

أما اللوحة الرابعة والتي تقع أعلى اللوحة المركزية شكل (٤٢) فتظهر بها ثلاث شخصيات لرجل وامرأتين ترتدى كل واحدة منهما الملابس اليونانية التي إهتم الفنان فيها بإظهار الثنايات من خلال التأكيد على مناطق الظل والنور ، وتظهر « أفروديت »

فى يمين اللوحة وهى تعبر عن علاقة الحب القائمة بين الشاب « باريس » و « هيلين » ، ويظهر الشاب فى ملابس انيقة يبدو ذلك فى العباءة التى زخرفت اطرافها ، وقد عبر الفنان عن تردد هيلين فى حبها لباريس عن طريق حركة يدها المرفوعة بالإضافة إلى نظراتها للشاب المائل أمامها ، ويظهر فى الخلفية نصبين على الجانبين يتكئ عليهما كل من « أفروديت » فى اليمين ، فى حين يضع الشاب ذراعه فوق النصب الآخر ويقف بجوار شجرة ذات أفرع بسيطة تحمل أوراقاً صغيرة .

وتقف الشخصيات الثلاث على خط واحد تقريباً كما أن النصبين يقعان معاً على خط واحد خلف الأشخاص المرسومة .

وبالإضافة إلى نوعية اللوحات السابقة التى كانت تسجل أحداثاً درامية أو قصصاً مسرحية ، ظهرت بعض الموضوعات الأخرى التى ترتبط بالموضوعات المسرحية والزخرفية معاً ونرى ذلك فى « اللوحة التى عشر عليها فى منزل فى انطاكية » شكل رقم (٤٣) وهى تصور مشهداً يظهر فيه ثلاثة أشخاص تتوسطهم سيدة ترتدى الملابس اليونانية ويبين الوشاح الذى تضعه على رأسها مكانتها الملكية وتمسك فى اليد اليسرى مروحة تشبه القلب أو ورقة الشجر وهى منفذة بفرجتين من اللون الأحمر من مكعبات الفسيفساء ، راعى فيها الفنان مناطق الظل والنور ، أما يدها اليمنى فتضعها على كتف الفتاة التى تقف بجوارها ، يرجع أن تكون إبنيتها ويدل على ذلك ملابسها وغطاء الرأس ولون الشعر .

وتنظر هذه الفتاة إلى الرجل الذى يقف فى يمين اللوحة ويبدو أنه ملك أيضاً ، وتبين ذلك من ملابسه والمعطف الذى يرتديه فوق كتفه ، بالإضافة إلى الصولجان الممسك به فى يده اليسرى .

وهذه اللوحة تصور مشهداً تراجيدياً يتضح ذلك من خلفية اللوحة التى يظهر فيها العناصر المعمارية والأعمدة التى تظهر فى المسرح الروماني ، ويقف الأشخاص الثلاثة على خط نصف الدرى ، وقد إهتم الفنان بدراسة ثنايا الملابس التى يرتديها كل منهم بالرغم من كثافتها حتى أنها إقتريت فى أشكالها من الطبيعة ، ويبدو ذلك فى الجزء السفلى من ملابس الرجل ، كما إهتم أيضاً بتحديد أشكاله وثنايا الملابس بخطوط سوداء من مكعبات الفسيفساء .

وتتميز اللوحة بأكملها بالتوافق والإنسجام اللوني فيما بينها والحرص على إظهار العمق في اللوحة من خلال إعطاء مساحات الظل في الجزء المعماري درجات قاتمة ، في حين إستخدمت الدرجات الفاتحة في الأجزاء التي يسقط عليها الضوء ، ونلاحظ التدريجات اللونية في الأرضية التي يقف عليها الأشخاص ، وقد قسمها فنان الفسيفساء إلى مساحات تحتوى كل منها على درجات معينة من مكعبات الفسيفساء تعبر عن مساحات الضوء والظل .

كما يجدر الإشارة إلى جمال التعبير البادى على وجوه شخصيات اللوحة ، بالإضافة إلى التجسيم الذى حققه الفنان من خلال إستخدام درجات لونية فى أماكنها المناسبة .

■ التأثيرات الهيلينية فى الفسيفساء البيزنطية ■

اعتمد الفن الهيلينى على الأسلوب الواقعى ذا الطابع الحسى الإنفعالى ، كما تبين لنا من الأمثلة السابقة ، فهذا الفن كما يذكر الكاتب ستيفن رنسيما (Steven Ranciman) " ذا نزعة طبيعية تتسم بالجمال " (١) . وقد إهتم فنان العصر الهيلينى بدراسة الطبيعة وتصوير كل ما فيها من الإنسان والحيوان والطيور والنبات بصورها الطبيعية وتميزت بالدقة فى نقل الملامح ومراعاة النسب الحقيقية .

ولقد أدى الفن الهيلينى دوراً كبيراً فى تكوين الفن البيزنطى ، كما إستطاع الحفاظ على إستمرارية طابعه المميز ، وذلك بالرغم من الجفاف والجمود السائدين فى أشكال وأوضاع الشخصيات البيزنطية ، حيث أن الفن الهيلينى أضفى عليه بعض من سماته الحسية والروحية التى برزت فى محاولة الفنانين لإظهار الطابع الحركى بعض الشئ على هذه الرسوم سواء فى الأعمال التصويرية كالمخطوطات أو اللوحات الجدارية والفسيفساء ، أو فى أعمال النحت وفنون النسيج والمعادن والخزف .

وظهرت التأثيرات الهيلينية فى الفسيفساء البيزنطية وإستمرت فترات طويلة عاصرت فيها ظهور الفن البيزنطى ومراحل تطوره ، وسارت معه جنباً إلى جنب حيث تخلل ذلك فترات زمنية تذبذبت خلالها علاقة الفن الهيلينى بالبيزنطى ، وإنحسرت فى سنين معينة أولها كانت فى بداية الفن البيزنطى - مراحلته الأولى فى فترة

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

الفن المسيحي المبكر - التي إتسمت بالرمزية والبعد عن الواقع ، وهنا قد يعترض الفنانيّن الهيلينستيين بعض المشاكل تمثلت في " مواجهة الأساليب الفنية الجديدة ومواءمتها بأصولهم الفنية ، ولعلهم عمدوا إلى النزول عن طيب خاطر عن طريقة رسمهم القديمة المحكمة المشابهة للحياة بكل ما فيها من أضرب التراكيب التشريحية الدقيقة والمبالغ فيها في الحين نفسه ، فضلاً عن تخليهم عن ثروتهم الكاملة من التفاصيل " (١). وهذا لا يعنى تخلي الفن الهيلينستى عن أصوله أو تراجعته عن الظهور في الأعمال الفنية البيزنطية ، ولكن وإن لم يظهر بوضوح في لوحات الفسيفساء فقد ظهر في المخطوطات البيزنطية التي أصبحت بعد ذلك تصميماتاً أصلية أو مصدر الإلهام للوحات الجدارية وأعمال الفسيفساء . ولأن خامة الفسيفساء صلبة تعطى خطوطاً جافة وقوية - فلم يستطع الفنانون من خلالها الوصول بالتعبيرات أو بالإنفعالات المختلفة على الوجوه لصورها الطبيعية التي تظهر لنا في اللوحات الجدارية الأخرى .

وبالرغم من ذلك فقد استطاع الفنان تطويع خامة الفسيفساء في تنفيذ العناصر ومحاولة تقريب حركتها من الشكل الطبيعي ، فتبين ذلك في اللوحة شكل (٤٤) ، وهي تنتمى للفترات الأولى من الفن البيزنطى (المسيحية المبكرة) ونرى فيها القديس الرومانى « لورانس » وهو يسرع الخطى متجهاً إلى موقع إستشهاده . ويحمل الصليب في يده اليمنى والكتاب المقدس في يده اليسرى وتتطاير أطراف رداءه وعباءته يميناً ويساراً ، وكان الفنان أراد بذلك أن يعبر عن حركة القديس نفسه فضلاً عن الإهتمام بدراسة التفاصيل فيها .

ولكن مع منجئ القرن الثامن الميلادى وما إرتبط به من أحداث تحطيم الصور التي منعت تصوير الأشخاص والكائنات الحية واختفت تماماً من الأعمال الفنية ، إلا أن سيطرة الطابع الهيلينستى ظهرت في عدم تخليه عن حبه للطبيعة وتقليدها ، فعادت مرة أخرى صور الأشخاص ويذكر في ذلك الكاتب « ستيفن رنسيمان » أن هذه الصور لم تعد " تصور بعد ذلك وهي واقفة تلك الوقفة الجامدة التامة المواجهة ، بل أخذت تنثنى في أوضاع رشيقة وعاد فن المنظور إلى الصورة مرة أخرى ، ولكن تلك الروح الهيلينستية الحديثة إزدادت ثراء بما أضيف إليها من نماذج الشرق من الطواويس إلى أوراق الشجر المجدولة " (٢). يؤكد ذلك مجموعة لوحات الفسيفساء في كنيسة كاري كامى (Kariye Camii) بإستانبول نعرض منها لوحتين الأولى في شكل (٤٥) ، وهذه اللوحة

(١) المرجع السابق ، ص ٣١٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٣١ .

تظهر فيها سيدتين في وضع متحرك حيث تميل كل منهما بنصفها العلوى مع تحريك الأيدي والأذرع وكأنهما في حوار مشترك مع العذراء الصغيرة . حيث تعرض هذه اللوحة مشهداً من حياة العذراء وهى طفلة حين كافت أمها تعلمها الوقوف والسير وتتجلى الحركة أيضاً فى رسم العبادة المتطاهرة من على كتف السيدة التى تقع على يسار اللوحة وهى تشبه فى تطايرها وقوة حركتها رداء الصيادين فى فسيفساء الحمصى، لوحة شكل (٢٠) ، (٢١) .

كما تظهر محاولات مبدئية فى الرسم بالمنظور ، وذلك يظهر فى خطوط الأريكة التى تجلس عليها والدة العذراء فى يمين اللوحة . نلاحظ الهالة المقدسة خلف رأس كل من العذراء وأما . كما تظهر أيضاً فى الخطوط المحددة للمبنى المعمارى فى الخلفية ، فضلاً عن المساحة التى تأخذ لوناً داكناً ، تختلف عن لون المبنى بما يوحي بجزء الجدار الأمامى والجانبى الذى يقع خلف العذراء الصغيرة ، ويبدو ذلك واضحاً فى اللوحة الثانية ونراها فى شكل (٤٦) ، وتظهر بها مجموعة من الأشخاص فى حركات مختلفة تتوسطهم العذراء ، وقد رسمت أحجام الأشخاص الأمامية أكبر من أحجام مجموعة الأشخاص الذين يقفون فى الخلفية ويظهرون بحجم أصغر مع إختفاء بعض التفاصيل من ملامح وجوههم .

ونرى الأسلوب الهيلينىستى فى الإهتمام برسم طيات الملابس واستخدام الضوء والظل الذى يبدو فى ألوان مكعبات الفسيفساء المختلفة ذات التدرجات اللونية ، ويظهر فى خلفية اللوحة شكل معمارى* مبسط ، وقد رسم على خط أفقى واحد خلف الأشخاص المرسومة ، وفى الخلف نرى فرع شجرة تظهر فيه مجموعة من الأوراق . وهذا يؤكد حرص الفنان على إظهار الأبعاد المختلفة فى اللوحة .

وهناك بعض الأعمال التى تعكس التأثيرات الهيلينىستية المتمثلة فى رسم مجموعة من الأشخاص برؤوسهم العارية والإهتمام برسم خصلات الشعر المتطايرة ، وأوضح مثال على ذلك لوحة شكل (٤٧) والتى تزخرف أحد جدران الكنيسة الرهبانية فى دافنى (أتيكا) وهى تسمى « قبلة يهوذا » وتصور مجموعة من الأشخاص إلى جانب السيد المسيح و« يهوذا » ، وقد رسمت خصلات شعرهم بإهتمام ملحوظ وقد ظهر بألوانه المختلفة التى تنوعت بين الأبيض والأسود والبني والأصفر، ويرجع ذلك إلى رغبة الفنان فى تحقيق الواقعية حيث تفاوتت الأعمار بين الأشخاص المرسومين والتى تنوعت حركاتهم

(*) ينسب ظهور المنصر المعمارى فى خلفية الأعمال التصويرية إلى العصر الهيلينىستى حيث استخدم فى البداية فى لوحات الفريسك فى بومبى .

واتجاهات رؤوسهم ، فضلاً عن الإهتمام بتفاصيل الملابس خاصة ملابس « السيد المسيح » كما بالغ الفنان في دراسة ثانيا ثوب « يهوذا » وحركته . كما نلاحظ أن الأشخاص لا يقفون جميعاً على خط واحد فتتداخل أقدامهم معاً فنرى من بينها ما هو أمامى وما هو خلفى ، فضلاً عن حركات أوضاع الرؤوس التى تؤكد ذلك .

ومن ضمن الموضوعات الهيلينستية التى ظهرت فى الفسيفساء ، تصوير الموضوعات الريفية أو الرعوية التى تصف الحياة الطبيعية الريفية والتى تظهر بها الحيوانات الخاصة بالمرعى مثل الأبقار والخراف والماعز ، يظهر ذلك فى لوحة شكل (٤٨) « وهى جزء من أرضية فسيفساء تزخرف قتيلا « هادريان » ، ونلاحظ فيها الهدوء ومدى الدقة التى راعاها الفنان للوصول برسوم الحيوانات لصورها الحقيقية ، وقد إنتقلت هذه الموضوعات إلى الفسيفساء البيزنطية ويتضح ذلك فى أحد الأمثلة من كنيسة القديس هيتال - راهينا ، شكل (٤٩) ، الذى يصور أحد القديسين يجلس فى مقدمة اللوحة . وخلفيتها عبارة عن مساحة عشوائية توحى بالسهول والتلال الطبيعية التى تتخللها الأشجار الصغيرة والحشائش ، وتتميز هذه الفسيفساء بالتوافق والتناغم اللونى بالرغم من قلة الألوان التى إنحصرت فى إطار معين من الدرجات اللونية ، كما وفق الفنان فى تسجيل الدراسة التشريحية لجسد البقرة .

وإذا أمعنا النظر فى طريقة تنفيذ الفسيفساء فى هذه اللوحة نرى أن الفنان قد أحاط كل من جسدى القديس والبقرة بخط أسود من مكعبات الفسيفساء ، نجده يزيد فى الجهة اليسرى منها وذلك يذكرنا بأسلوب الخطوط المحددة التى ظهرت فى النحت البارز الهيلينستى .

وفى عمل آخر يغطى أرضية الصالة العرضية لكنيسة القديس مرقس بشينسيا ، لوحة شكل (٥٠) ، نلاحظ من خلاله مدى إستمرارية تأثير الفن الهيلينستى فى الإهتمام بدراسة أجسام الحيوانات والطيور حيث تميز عن غيره من الفنون بدراسة الأشكال الطبيعية للحيوانات المختلفة ، وهذه اللوحة تصور ديكين يحملان ثعلباً متدلياً من عصا ويتبين لنا فيها الدقة التى رسم بها الفنان رأس الديك وبراغته فى تنفيذ اتجاهات الريش ودقة ملاحظته فى رسم ذيل الثعلب المتدلى لأسفل فى خصلات لينة . ونفذت هذه العناصر على أرضية بيضاء من مكعبات الفسيفساء فى الجزء الأعلى ، ويظهر شريط مستطيل رمادى اللون أسفل اللوحة إتخذت فيه إتجاهات الفسيفساء خطوطاً أفقية ، كما حدد الفنان أشكاله بخطوط سوداء من مكعبات الفسيفساء ، وتخللت هذه الخطوط السوداء الأجسام المرسومة محددة لخصلات الذيل والريش .

وقد وجدت المعالجات الهيكلية للأعمال الفنية التي تتمثل في التكوينات العامة للوحات أو في أشكال الأطر الخارجية المختلفة المحددة لها ، التي تميزت بها الفسيفساء الهيكلية من قبل وانتقلت إلى الفسيفساء البيزنطية كما هي ، أو مضافة إليها بعض التغيرات ، نذكر منها بعض الأمثلة أولها : طريقة رسم الوجه الإنساني داخل إطار دائري به زخارف مختلفة الأشكال داخل لوحة الفسيفساء ، وقد سبق أن رأينا ذلك في فسيفساء الأسكندرية حيث تختلف عن زخارف الرؤوس الأدمية الساسانية . وقد ظهرت من قبل في بومبي ولكنها كانت تحدد بإطار مربع أو مستطيل ، وفي كثير من الفسيفساء الهيكلية نرى هذا الأسلوب في اللوحة شكل (٥١) وهي تنتمي لفسيفساء شمال أفريقيا وهي تزخرف أرضية أحد المباني هناك ، وقد قسمت إلى مساحات دائرية تفصل بينها خطوط مستقيمة وأشكال هندسية كالمثلثات والمربعات ، وهي تصور موضوع الفصول الأربعة ، ونرى في شكل (٥١ - أ) ، وهي تفصيلية من اللوحة السابقة ، تعرض وجهاً إنسانياً يعبر عن الخريف وهو مرسوم بكل دقة ويحيط به الإطار الدائري .

وقد إنتقل هذا الشكل إلى الفسيفساء البيزنطية ويؤكد ذلك كثير من الصور الأدمية التي وضعت داخل أطر دائرية تشير إلى أهمية الشخصية المرسومة وكانت في أغلب الأحوال تحتوى على صورة السيد المسيح وحده أو العذراء وحدها أو الإثنين معاً أو صوراً لبعض القديسين ، يتضح ذلك في لوحة شكل (٨) .

ثانياً : الوحدات ذات الأشكال المروحية (أو الصدفية) والتي ظهرت في فيلا من العصر الهيكلية تزخرف أحد جدرانها ، وفي شكل (٥٢) يظهر على اليمين ذلك الشكل المروحي المقسم إلى عدة مساحات لونية وضعت في رقعة وتناسق راعي فيها الفنان مساحات الضوء والظل التي جعلتها تقترب من الشكل الطبيعي ، وقد إنتقل ذلك العنصر إلى الفسيفساء البيزنطية ويظهر بكل وضوح في إثنين من الكنائس : اللوحة الأولى توجد في كنيسة القديس كليمانت تظهر في شكل (٥٣) ، واللوحة الثانية في كنيسة القديسة ماريا ماجورى شكل (٥٤) . وكلتاهما في روما ، وتشغلان المساحة الرئيسية في الكنيسة ، ويظهر في كليهما الشكل المروحي بوضع معكوس ، أي قاعدته لأعلى موازية لأحرف الأطر الخارجية للمساحة المغطاة ، وتميزت كل منهما بمجموعة من الألوان التي ظهرت في الأولى متضمنة درجات اللون الأزرق التي تظهر بوضوح في منطقة الصليب الذي يتوسط المساحة الرئيسية ، ويظهر بداخله السيد المسيح وعلى جانبيه العذراء وأحد القديسين وبعض صور الحمام

الأبيض اللون ، كما نرى إحدى درجات اللون الأزرق والتي تختلف عن الدرجة السابقة في الصليب في مساحة مستطيلة أسفل هذه المساحة العليا والتي يظهر بها مجموعة من الخراف ذات اللون الأبيض ، أما اللوحة الأخرى فيغلب عليها درجات اللون الأخضر ويتوسطها دائرة خضراء داكنة اللون ، ويجلس في وسطها السيد المسيح والعذراء في وضع مهيب .

وبالإضافة للشكل المروحي المقتبس من الفسيفساء الهيلينستية توجد بعض عناصر نباتية هيلينستية مثل : أوراق الأكاثوس والتخيل والكروم ونبات الفار واللباب وذلك لا يعنى أن الفن الهيلينستى فناً زخرفياً ، وذلك لأن هذه الوحدات النباتية كانت تصور بأشكالها الطبيعية الواقعية ولكن إتخاذها أشكالاً زخرفية ، يرجع إلى تأثير الفن الساساني الذي حاول تحريف هذه العناصر وإبعادها عن أصولها الطبيعية حتى تناسب طابعه الزخرفي ، وقد إنتشر استخدام هذه الوحدات النباتية في كثير من أعمال الفسيفساء في الكنائس البيزنطية أشهرها وأكثرها ظهوراً كانت أوراق الأكاثوس التي نراها بوضوح في خلفية اللوحتين السابقتين . تسير في خطوط دائرية تكررت فوق الأرضية المذهبة ولكنها في اللوحة الأولى كان مركزها أسفل الصليب ، وتخرج من مجموعة أوراق مجمعة ، وتنتشر يميناً ويساراً في إتجاهات دائرية متصلة فيما بينها، وفي اللوحة الأخرى تظهر هذه الأوراق وهي تخرج من جانبي اللوحة في إتجاهات مستقيمة ثم تتخذ أشكالاً دائرية تتخللها في اللوحتين مجموعة من الأشخاص والطواويس والطيور والغزلان ذات الألوان البديعة والجدير بالذكر أن هذه الطريقة في تناول أوراق الأكاثوس وما يصاحبها من رسوم للكائنات الحية قد ظهرت من قبل في فسيفساء تونس والتي تنتمي لفترة الحكم الروماني . مثال ذلك يظهر في لوحة شكل رقم (٥٥) . والتي نرى من بينها رسوم الطاوس وطائراً آخر اتخذ في تنفيذهما اللون الأخضر الذي يقترب في درجته من لون أوراق الأكاثوس . كما تظهر أوراق الكروم وعناقيد العنب في مساحة من الفسيفساء ، شكل (٥٦) ، وهي تغطي جدران قبة ضريح جالا بلاسيديا (Galla Placidia) براهينا ، بالإضافة إلى رسوم أوراق اللبلاب المتصلة بالضروع التي تأخذ إتجاهات دائرية فوق المساحة الزرقاء من مكعبات الفسيفساء والتي تخرج من مجموعة أوراق متجمعة كبيرة الحجم ، وقد سبق أن استخدمت هذه النوعية من الزخارف في فسيفساء تونس ، وأوضح مثال على ذلك لوحة شكل (٥٧) ، التي تصور أرضية تنتشر عليها فروع نباتية من أوراق الكروم تخرج من أربعة أواني في كل ركن من أركان اللوحة وتتخللها أيضاً رسوم بعض الحيوانات الأليفة والمتوحشة ومجموعة من الصور التي تمثل آلهة الحب الصفار التي تحاول التقاط عناقيد

العنب ، ويحيط باللوحة من الخارج إطار زخرفى إمتلأ بأوراق نبات الأكاثوس التى اتخذت أشكالاً دائرية .

وقد تشابهت أشكال التكوينات فى كل من الفسيفساء الهيلينستية والبيزنطية ، وعلى سبيل المثال فى مساحة الفسيفساء التى تغطى قبة المعمودية الأرثوذكسية فى رافينا والتى تظهر فيها لوحة تعميد السيد المسيح وقد اعتمدت على التصميم الدائرى المكون من ثلاث مستويات حيث أحاط بالسيد المسيح ويوحنا المعمدان إطار دائرى تحيط به من الخارج مساحة دائرية أخرى رسمت بها بعض الشخصيات التى تصور القديسين فى المستوى الثانى ، يتضح ذلك فى لوحة شكل (٥٨) ، وقد سبق أن ظهر ذلك الشكل من التصميمات ، فى إحدى لوحات الفريسك التى تزين القبة الجنائزية فى مدينة « كازانلاك » والتى تتكون من مستويين يفصل بينهما الأطر الزخرفية المبسطة .

كما يوجد فيها أسلوباً آخر يعتمد على التقسيمات المعمارية والأعمدة التى تقسم المستوى الثالث فى لوحة الفسيفساء السابقة ، حيث تبدو هذه الفتحات وكأنها نوافذ حقيقية ، وهذا الأسلوب قد إتبع من قبل فى مقابر مدينة البتراء حيث يظهر بالواجهة نحت بارز به أعمدة وفتحات تبدو وكأنها طبيعية .

ولايفوتنا الإشارة إلى رسم الستائر التى تصل بين الأعمدة وبعضها وقد إهتم الفنان فيها بتسجيل تفاصيلها ، وما إحتوت عليه من أشكال زخرفية ، وهذه الطريقة فى رسم الستائر تنتمى للتأثيرات الهيلينستية ، وقد ظهرت هذه الستائر أيضاً ولكن بشكل مختلف فى اللوحة السابقة شكل (٥٨) فى المستوى الثانى الذى يقف فيه القديسون .

وأخر هذه الملامح التشكيلية تظهر فى الأطر الزخرفية التى تحدد لوحات الفسيفساء البيزنطية وقد استمدت أشكالها من أشكال الأطر المختلفة والتى ظهرت فى الفسيفساء الهيلينستية سواء محددة لها أو مرسومة بداخلها ، وقد إحتوت على أشكال هندسية أو خطوط منحنية أو زخارف نباتية إشتملت على أوراق العنب أو اللبلاب ، وفيما يلى بعض الأمثلة للأطر الزخرفية الهيلينستية .

النوع الأول نراه فى شكل (٥٩) وهو يحدد الإطار الخارجى لإحدى لوحات الفسيفساء فى تونس . ونرى فى شكل (٦٠) نوع آخر من هذه الأطر وهو يحتوى

على مجموعة من الأوراق تتوسطها الفواكه والأشرطة الذهبية ، وكلاهما إنتقل بصورة واضحة إلى الفسيفساء البيزنطية فى ضريح چالابلاسيديا ، كما نتبين فى شكل (٦١) ، حيث يحدد الإطار الداخلى للقوس المنحنى أسفل قبة الضريح ، وفى نفس الضريح على القوس المقابل ، نرى النوع الثانى من هذه الأطر . بالإضافة إلى العديد من أشكال الأطر المختلفة والتي ظهرت أيضاً فى الفسيفساء البيزنطية داخل الكنائس فيما بعد .



الفصل الثالث

الفنون المسيحية المبكرة والموضوعات الدينية الرمزية

- مقدمة تاريخية .
- الديانة المسيحية .
- الفن المسيحي المبكر .
- رمزية الفن المسيحي .
- التصوير المسيحي وأهم موضوعاته .
- سمات القسيفساء المسيحية .

الفصل الثالث

الفنون المسيحية المبكرة والموضوعات الدينية الرمزية

■ مقدمة تاريخية :

ظهرت الديانة المسيحية أول ما ظهرت في فلسطين* في النصف الأول من القرن الأول الميلادي ، عام (٣٧ - ٤١ م) في عهد الإمبراطور كاليجولا ، ، وكانت واقعة وقتها تحت الحكم الروماني ، وقد كانت الديانة اليهودية السابقة للمسيحية قد تعرضت من قبل للإضطهاد الروماني ، وبالرغم من ذلك وبالإضافة إلى التوقع السائد لدى اليهود بقدم السيد المسيح ، إلا أنها نظرت لهذه الديانة الجديدة ، وكأنها نوع من الهرطقة** .

وفي عام ٦٦ بعد الميلاد حدث ما يعرف " بالتمرد المسيحي " الذي استمر حتى عام ٧٠ ميلادية ، وكان له عواقب وخيمة على كل من المسيحية واليهودية . منها محاولة إحياء الدولة اليهودية والانتماء لها من جديد في عهد الإمبراطور هادريان ، ، كما أدى إلى اختفاء وزوال طوائف يهودية عديدة ، وبالتالي تسبب هذا التمرد في تخفيض حجم مجتمع المسيحيين واليهود في فلسطين وأصبح النشاط المسيحي وهذا الصراع الديني في موقع آخر وهو ، روما ، عاصمة الإمبراطورية الرومانية " (١) .

وفي خلال الخمسة قرون الأولى بدأ يزداد عدد المسيحيين ، مما أدى إلى حدوث صراعات واضطهادات من جانب الحكومة الرومانية ضد المسيحيين والديانة المسيحية ، حالت دون انتشارها وتقليل عدد المعتنقين لها ، بدأت هذه الاضطهادات في عهد الإمبراطور نيرون ، واستمرت إبان حكم الأباطرة : ديسيوس ، (٢٤٩ - ٢٥١ م) ود فاليريان ، (٢٥٧ - ٢٥٨ م) ود ديوكليتان ، (٣٠٥ - ٣١١ م) ، واشتدت في عهد الإمبراطور دقلديانوس ، حيث كانت عقوبة المسيحي وقتذاك هي الموت ، فضلاً عما يلحقونه من ألوان التعذيب المختلفة ، وكانت الديانة المسيحية في ذلك الوقت كما يذكر الدكتور د عفيف البهنس ، " قد إنتشرت في جميع أنحاء الإمبراطورية الرومانية وفي جزء من بلات السلت في إيقوسيا وأيرلندا وفي بلاد الجرمن " كما كانت قد إنتشرت في جزء من الأرض العربية

(1) Edword Luice, Art and Civilization, Lourenee King, London, 1992, P.86.

(*) ظهرت المسيحية في إقليم جوديا في فلسطين حيث ولد السيد المسيح ونفذ رسالته السماوية .

(**) هو لفظة أطلقه الباباوات على كل من يخرج عن تعاليم الكنيسة .

وفى أثيوبيا " (١). بالإضافة إلى البقاع المجاورة من آسيا الصغرى واليونان .

وساعد على ذلك أن قلت هذه الإضطهادات تدريجياً سواء فى الشرق أو الغرب فى أوائل القرن الرابع الميلادى مع قدوم الإمبراطور قسطنطين ، (٣١٣ - ٣٣٧ م) ، الذى نقل مقر العاصمة من روما إلى بيزنطة ، وقد تقرب لهذه الشعوب المغلوبة بإعترافه بالمسيحية فى مرسوم ميلانو عام ٣١٣ م ، وترك لها الحرية لممارسة الأديان المختلفة ، ويمرور الوقت إعتنق الإمبراطور قسطنطين ، الديانة المسيحية واتخذها الديانة الرسمية للإمبراطورية الجديدة فى عام ٣٢٥ م ، وبذلك تحولت الإمبراطورية الرومانية الوثنية إلى إمبراطورية بيزنطية مسيحية " التى خصها الإمبراطور قسطنطين ، يوم ١١ مايو ٣٣٠ ميلادية بمدينة بيزنطة لتكون عاصمة الإمبراطورية ، ويقول الدكتور ثروت عكاشة ، أنه " بالرغم من أنه أسماها روما الجديدة ، إلا أن المواطنين أصروا على تسميتها بالقسطنطينية تخليداً لذكرى مؤسسها " (٢) .

وقد إكتسبت المسيحية خلال هذا القرن مكانة كبيرة ، وظهرت طائفة من رجال الدين والأساقفة خاضعين إلى رئاسة البطارقة فى روما وفى المدن الشرقية فى كل من الأسكندرية وأنطاكية والقسطنطينية ، وبعد إنتضاء فترة حكم قسطنطين وأسرته تولى الإمبراطور ثيودوسيوس العظيم ، الذى حكم فى أواخر القرن الرابع (٣٧٩ - ٣٩٥ م) ، وقد استطاع أن يحكم إمبراطورية كبيرة مترامية الأطراف شملت أغلب المدن التى تقع بين بغداد فى الشرق وحتى فرنسا فى الغرب ، وبعد وفاته إنتقلت الخلافة إلى إبنه الإثنى عشر ، حيث وزعت الإمبراطورية إلى قسمين : قسم شرقى عاصمته القسطنطينية ، وآخر غربى عاصمته روما ، وقد تعرض هذين القسمين إلى الحروب المستمرة التى استطاعت خلالها الإمبراطورية الشرقية التغلب على أعدائها من الفرس ، أما القسم الغربى فقد تعرض لحروب كثيرة من جهات مختلفة ، لم يتسن بسببها الإحتفاظ بكيان الإمبراطورية الغربية ، مما أدى إلى إنهيارها سريعاً بعد فترة محدودة من الزمان تقدر بحوالى قرن ونصف .

أما الإمبراطورية الشرقية فظلت محتفظة بمكانتها السياسية ، التى تأكدت بقدوم الإمبراطور جستنيان ، فى النصف الأول من القرن السادس الميلادى

(١) موسوعة تاريخ الفن والعمارة - الفنون القديمة ، دارالنداء اللبنانى ، الحازمية ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٢٨١ .

(٢) تاريخ الفن - الفن البيزنطى - الجزء الحادى عشر ، فوسعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١١١ .

(٥٢٧ - ٥٦٥ م) والذي حكم من خلالها شبه جزيرة البلقان في أوروبا وسوريا وبلاد الأناضول في آسيا ومصر في أفريقيا . وهذه المدن السابقة تنتمي للعالم البيزنطي الجديد .

وكانت القرون السابقة خاصة بالفترة المسيحية التي ظهرت بها فنون جديدة ارتبطت أولاً بالديانة المسيحية والأحداث السياسية والتاريخية التي تمت في تلك الفترة حتى مهدت للحضارة والفنون البيزنطية ، وساهمت بقدر كبير في تكوينها .

■ الديانة المسيحية .

صاحب ظهور المسيحية نظام إداري جديد ساد المجتمعات المسيحية التي خصصت لحكم طوائف رجال الدين والقساوسة في كافة أنحاء الإمبراطورية وكان لكل فئة من هذه الفئات أفكاراً ومعتقدات خاصة بالسيد المسيح والديانة المسيحية ، أدت إلى ظهور العديد من الأحزاب التي تسبب بعضها في إستياء الكنيسة ، فأقيمت مجموعة من المجالس الكنسية المسكونية التي وقفت على تفسير هذه العقائد الأرثوذكسية ، " وكانت هذه المجالس التي تجمع الكنائس المتجانسة التي يربط بينها وحدة ووافق يرأسها الإمبراطور ، وكان العالم المسيحي يلتزم بما يصدر عنها من قرارات كانت بالإضافة إلى الكتاب المقدس هي أساس العقيدة الأرثوذكسية " (١) . وكانت أولى هذه المجالس ، ما عقد في نيقوسيا (نيقية) برئاسة الإمبراطور قسطنطين ، عام ٣٢٥ م - وكان الهدف منها سياسياً أيضاً . وكان هذا الاجتماع بمثابة رداً على آراء الإتجاه الخاص بالقديس « آريوس » وأتباعه الذي ادعى فيه « آريوس » ، الكاهن الإسكندري بأن الرب والإبن والسيد المسيح ليسوا من طبيعة واحدة ، وطبقاً لمفهوم الإعتقاد في الله الواحد والإيمان به ، فإن السيد المسيح لا يمكن أن يكون إله ، وبذلك يرى أن الرب والمسيح - حيث أن السيد المسيح له طبيعة مزدوجة - كلاهما إنساني وإلهي معاً .

وكانت الطبقة العليا في القسطنطينية تدين بهذه الآراء طوال القرن الرابع ، إلا أنه قضى على هذا المذهب نهائياً بعد عقد المجمع المسكوني عام ٣٨١ م في القسطنطينية الذي أعاد صياغة هذا المفهوم من خلال إقتراح مبدأ الثالوث المقدس (الأب والإبن والروح القدس) وهم جوانب ثلاثة لإله واحد .

(١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

بالإضافة لهذه الآراء السابقة ظهرت النسطورية* في القرن الخامس التي عارضت أيضاً مبدأ الطبيعة المزدوجة للسيد المسيح وذلك لأنه في الأصل ولد إنساناً وأصبحت له طبيعة إلهية في الكبر وأدى ذلك إلى وجوب تفسير طبيعة « مريم العذراء » التي أصبحت في نظرهم والددة السيد المسيح وليست والددة الرب ، وإنحازت انطاكية لهذه الآراء النسطورية ، وقد عارضت الكنيسة في الأسكندرية هذه الإتجاهات من خلال المذهب الميتوفيزي^١ الذي أعلن من خلاله جميع البطارقة الطبيعة الواحدة للمسيح الذي تجمع بين الخصائص الناسوتية والخصائص الإلهية .

كل هذه الآراء المختلفة كما يضيف الدكتور « ثروت عكاشة » ، أنها " كانت لفظية لا جوهرية فليست في واقع الأمر غير نزاع حول الفرق بين طبيعة واحدة من جهة وبين طبيعتين من العسير الفصل بينهما من جهة أخرى " (١) . وقد أثرت هذه الآراء المتعددة على طريقة التفكير التي سادت في المجتمع المسيحي ، ومنها انعكست على الحياة الفنية التي برزت في مجالات مختلفة من الفنون المسيحية التي نشأت مصاحبة لهذه العقيدة .

■ الفن المسيحي المبكر :

كان نتيجة الإنتشار الواسع الذي تحقق للديانة المسيحية في جميع أركان الإمبراطورية البيزنطية ، أن ظهر فن جديد من نوع خاص ارتبطت سماته بأفكار وتعاليم الدين المسيحي الجديد التي تقوم على إحياء القيم الروحانية ، والتي من خلالها إكتسب الفن المسيحي المبكر صفته الرمزية .

وفي المصور الأولى من المسيحية لم تلق هذه الديانة إهتماماً من اشراف المجتمع الروماني ، وبالتالي إتجهت نحو أذواق الطبقات الدنيا ، وبالرغم من ذلك فإن " الفن المسيحي يدين بالفضل إلى الدولة الرومانية والأباطرة الرومان الذين اتاحوا لهذا الفن الإنتشار الواسع ، ولكن في الأيام الأولى فإن هذا الفن إتبع التقليد الوثني الذي كان له تأثيراً بالفاً على أسلوب وموضوعات التصوير المسيحي " (٢) . ونتيجة لسيطرة

(١) المرجع السابق ، ص ٤٤ .

(2) Charles Wintinck, The Human Figure in Art from Prehistoric Times to the Present Day, Smect's Publisher, Amsterdam, 1977, P. 79 .

(*) نسبة إلى نسطوريوس بطريرك القسطنطينية .

(**) هو المذهب الكاثوليكي الذي يؤيد الطبيعة اللاهوتية والأخرى الناسوتية للسيد المسيح .

روما الإستعمارية فكان من الطبيعي أن تستمر هذه التقاليد والتأثيرات الوثنية بدلاً من أن تمحها الفنون المسيحية ، فإنها إتخذت رموزاً وأشكالاً روحانية واقتبست من موضوعاتها الوثنية .

كما تأثر هذا الفن بالفنون الشرقية التي ترجع إلى عهود قديمة ، ووجدت به تأثيرات من الفن الهيلينستي ذا الطابع الروماني في كثير من الأعمال التصويرية أو النحتية ، بالإضافة إلى تصميمات المباني المعمارية والفنون الصغيرة ، يؤكد ذلك الدكتور «عفيف البهنسي» بقوله : " أن الفن المسيحي في الغرب كان يعتمد نسغه الأساسي من الفن الروماني ، أما في الشرق فكان هذا الفن يصدر عن روح عربية " (١) .

وقد إنتشر هذا الفن في دول كثيرة من الشرق والغرب واتخذ طابعاً خاصاً في كل دولة من هذه الدول المختلفة ، وذلك تبعاً " لقومية أهل كل بلد واختلاف مواد البناء المحلية والموقع الجغرافي للبلد والحالة السياسية والاجتماعية والعلمية في البلاد المختلفة " (٢) . فعلى سبيل المثال عندما ظهر الفن المسيحي بمصر إختلط بأساليب الفن الفرعوني ، واقتبس تصميم الكنائس المسيحية الأولى من شكل المعبد المصري القديم ، كما عرف الفن المسيحي في مصر بإسم الفن القبطي نتيجة إختلاطه بأساليب وطبيعة الشعوب المصرية .

أما في سوريا وفلسطين فظهر هذا الفن في العمارة والتصوير الجداري والمخطوطات والفنون الصغيرة التي تشمل أشغال المعادن والعاج والمنسوجات ، كما ينبغى الإشارة إلى مدينة مادبا الأردنية التي وجدت بها مجموعة كبيرة من لوحات الفسيفساء التي تنتمى للفترة المسيحية المبكرة والبيزنطية أيضاً ، بالإضافة إلى فسيفساء شمال أفريقيا التي يظهر بها بوضوح الأسلوب المسيحي القديم . فنرى في شكل (٦٢) صورة لسيدة تمسك بصولجان ، وهي مرسومة في وضع أمامي على خلفية بيضاء من مكعبات الفسيفساء وتتجلى الأساليب المسيحية في رسم الهالة المقدسة خلف رأسها وحركة الأصابع في اليد اليمنى والتي تشبه كثيراً حركة يد السيد المسيح في الفسيفساء المسيحية - والبيزنطية بعد ذلك - كما أن الإطار الخارجي ذو الأشكال الهندسية المتجاورة والمحدد لهذه اللوحة نراه يظهر بوضوح في الفسيفساء البيزنطية فيما بعد .

(١) موسوعة تاريخ الفن والممارقة الفنون القديمة ، دارالوالتد اللبناي ، الحازمية ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٢٨٣ .

(٢) باهور لببيب ، المصور المسيحية الأولى - محيط الفنون - الفنون التشكيلية ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٠ ،

واستمر وجود هذا الفن فيما يقرب من قرنين من الزمان هما القرنين الرابع والخامس الميلاديين ، وذلك لأنه مع بداية القرن السادس تبدأ المرحلة الفعلية للفنون البيزنطية ، كما ترجع أهميته إلى أنه الأساس في تكوين الفن البيزنطى ومدخله ، حيث ظهرت مجالات الفنون المتعددة مثل: العمارة والنحت والتصوير والفسيفساء ، وكانت هذه الفنون المختلفة يتم إخراجها في صورة مبسطة ومتأثرة بالأساليب الرومانية السابقة لها ، إلى أن تم نضوجها وبلوغها أقصى درجات الكمال الفنى في العصر البيزنطى .

■ رمزية الفن المسيحى :

لم يعد للأصول الإغريقية القديمة أهمية في وجود العالم المسيحى الجديد الذى يهتم بالأصول الروحية التى كانت تنظر للإنسان على أنه مكون من روح وجسد ، وأن الروح هى الأساس والهدف المراد التعبير عنه ، وأن الجسم ليس إلا غطاء لها يختلف من شخص إلى آخر ، ولذلك لم يهتم هذا الفن بإظهار الشكل الخارجى أو الواقعى ، واعتنى بالتعبير عن المعنى الجوهرى الأبعد في أعماله الفنية وبالأخص التصويرية ، واستبعدت المثالية والتقاليد الكلاسيكية القديمة التى حافظت على طبيعة الشكل الإنسانى ودراسة التفاصيل الصغيرة ، وبدأ الاتجاه تدريجياً نحو التجريد الذى سيطر على رسوم الأشكال التى أصبحت عبارة عن خطوط ذات بعدين أفقى ورأسى وابتعدت عن التجسيم تماماً .

ويشير الدكتور ثروت عكاشة ، في كتابه " الفن البيزنطى " إلى بعض آراء المؤرخين في ذلك حيث " يقول المؤرخ إميل برييه (Emile Bréhier) لقد خلق مع الفن المسيحى عالماً معنوياً بينه وبين العالم الحسى صراعاً أشبه ما يكون بذلك الصراع بين الروح والجسد " فلقد عاش الفن المسيحى المبكر على مواءمة مع العالم الخارجى ، متألفاً مع العالم الروحانى ، فإذا هو يستخدم رموزاً لما هو حسى " (١) .

ونتيجة لإتباع التعاليم اليهودية التى كانت تحرم رسوم الكائنات الحية أو صور الأشخاص ، ابتعد الفنانون المسيحيون الأوائل عن هذه التصاویر ولجأوا إلى استخدام بعض الرموز والإشارات الخاصة التى يستطيعون من خلالها التعبير عما يدور بداخلهم دون أن تكون هناك أية صوراً وآراء مباشرة وواضحة ، حيث أن هذه الرموز كانت - بالأخص في مرحلة الدعوة السرية - " تخفى المعنى المسيحى للتمويه على السلطة الرومانية " (٢) .

(١) تاريخ الفن - الجزء الحادى عشر - دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٤٨ .

(٢) عفيف البهنسى ، موسوعة تاريخ الفن والعمارة ، الفنون القديمة ، دار الراىد اللبنانى ، الحازمية ، لبنان ،

وبمرور الوقت أصبحت هذه الرمزية جزءاً لا يتجزأ في الفن المسيحي حيث كانت من أهم سماته . فكان الفنان المسيحي يميل إلى تلك الرموز والإيماءات التي لا يتعرف عليها أو يفهمها إلا من كانت له صلة بهذه الموضوعات أو على دراية واسعة بها ، وقد ظهرت بعض الرموز ذات الملامح الشرقية للفن المسيحي ، وصلت إليه عن طريق كل من الأسكندرية وأنطاكية ، واشتهر بها الفن المسيحي ومنها إنتقل إلى الفنون البيزنطية وخاصة فن الفسيفساء ، وهي المرساة والسمة والحمامة . وكانت المرساة (الهلب) رمزاً للخلاص ، و " السمكة " لأن حروف الكلمة اليونانية التي تتألف منها كلمة « سمك » ترمز لعيش السيد المسيح ابن الإله والمخلص ، أما صور الحمام والطواويس* والغزلان فهي تمثل الرغبة في تطهير مياه التعميد أو المعمودية ، فضلاً عن سعف النخيل وهو رمز الشهادة ، وصورة الصليب الذي يرمز لتضحية السيد المسيح .

كما كان هناك بعض الموضوعات الوثنية الرمزية التي إنتقلت إلى الفن المسيحي ، وأوضح مثال على ذلك تمثال الفتى الصغير الذي يرتدى ملابس العادية ويحمل خروفاً فوق كتفه ، وهذا النموذج أصبح في العهد المسيحي يمثل صورة السيد المسيح الراعى (الراعى الصالح) والتي ظهرت في أحد السرايب الخاصة بدفن الموتى وهي جبانة كاليستوس بروما . كما ينبغي الإشارة إلى أنه كان هناك بعض " الفنانين اللذين كانوا يزينون المعابد الوثنية ، هم أنفسهم اللذين تولوا تنفيذ هذه الأعمال التصويرية في المقابر المسيحية " (١) . كما استمر ظهور السيد المسيح الراعى بهذه الطريقة حتى أواخر القرن الخامس الميلادي ، ويؤكد ذلك أرضية الفسيفساء التي يقف فيها السيد المسيح وعلى كتفه الحمل وخلفه حمل آخر ، نرى فيها عدم مراعاة بعض القيم الجمالية في دراسة النسب الطبيعية للأجسام ، وتعارض جسم الحمل الآخر مع قدمي السيد المسيح ، وهذا نتبينه في لوحة شكل (٦٣) .

كما وجدت بعض الصور التي لها دلالات رمزية بالإضافة إلى صور الراعى الصالح مثل تصوير بعض العابدين ، وكانت هذه الصور ترمز لبعض الشخصيات الدينية التي ظهرت مع العقيدة المسيحية الجديدة .

ولقد إمتدت هذه الرمزية إلى الطرز المعمارية المختلفة ، ووجد فيها الفنانون المسيحيون بعض الإيحاءات التي تساعد في تأكيد هذا المذهب الروحي ، فعلى سبيل

(١) المرجع السابق ، ص ٢٨١ .

(*) صور الحمام ترمز للروح القدس ، وصور الطاووس ترمز إلى الجنة في الفنون المسيحية .

المثال ، القبة - فى الكنائس المسيحية - ترمز فى إنحنائها وارتفاعها إلى السماء ،
ويضيف الدكتور ، ثروت عكاشة ، قائلاً : " وكانت الكنيسة نفسها فى الفكر المسيحى
تشخيص رمزى ، لضريح القيامة ، الذى يعيد إلى الأذهان ذكرى بعث المسيح " (١) .

■ التصوير المسيحى وأهم موضوعاته :

كان التصوير المسيحى فى العهد المبكر يعتمد فى إخراجهِ للأعمال الفنية على
أنواع وخامات تصويرية مختلفة ، كما كانت السيطرة للموضوعات الدينية ، بجانب بعض
الموضوعات الدنيوية القليلة .

فقد اعتمد فنانون التصوير الجدارى على خامة الفريسك فى تزيين جدران
القصور والمنازل ، ثم بعد ذلك استبدلت هذه الخامة بالفسيفساء ، التى أصبحت
تستخدم فى ذلك الغرض بالإضافة إلى زخرفة الأرضيات .

وقد عرف هذا النوع من التصوير الجدارى وانتشر بصورة واضحة على جدران
المقابر المسيحية القديمة المخصصة لدفن الموتى . وكانت تصور فوق جدرانها موضوعات
تصور حياة السيد المسيح ومعجزاته ، وبعض لوحات للعدراء والطفل " أشهرها ما عثر
عليه فى مقبرة بريسيل (Percilla) والتى تمثل أقدم تعبير عن العدراء وابنها " (٢) . وبعض
المشاهد التى تحكى وتعبّر عن اضطهاد المسيحيين فى الفترة السابقة لإعلان المسيحية ،
ومعظم هذه اللوحات المكتشفة توجد فى روما وتعود إلى القرن الثالث الميلادى ، والجدير
 بالذكر أنه " يرجع إلى الشرق الأسبقية فى ظهور هذه الموضوعات عن الغرب ، وفى دورا
أوريوس ، فى سوريا عثر على مجموعة تصاوير جدارية فى منزل الجالية المسيحية تحتوى
على موضوعات من العهد القديم والإنجيل ، كما ترجع أهميتها بالنسبة للفن المسيحى
إلى أن ألوانها وتصميماتها تأثر بها الفن البيزنطى " (٣) .

وبالإضافة لهذه الموضوعات الدينية السابقة ظهرت بعض الموضوعات الدنيوية
التي إشتملت على موضوعات تزيينية تصور موضوعات الحب والنصر والموضوعات
الأسطورية .

(١) تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، د.وسام الصباح ، القاهرة ، ص ١٣٢ .

(2) Edward Luce, Art and Civilization, Laurant King, London, 1992, P.90.

(٣) نعمت اسماعيل علام ، فنون الشرق الأوسط فى الفترات (الهيلينستية - المسيحية - الساسانية) ، الطبعة

الثانية المعدلة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ١٣٣ .

ومع سيادة العقيدة المسيحية وتبلورها في الإمبراطورية الجديدة ، اتخذت الموضوعات التصويرية طابعاً تعليمياً جديداً ، فمع إنتشار بناء الكنائس الجديدة أصبح من الضروري علي كل فرد مسيحي في أى جانب من الإمبراطورية أن يكون على علم ودراية بتعاليم الكتاب المقدس ، وقصص الإنجيل ومعجزات الرسل والقديسين ، يقول في ذلك الدكتور ، ثروت عكاشة ، : " في نهاية القرن الرابع جد حول هذه الأفكار الجديدة أسلوب متطور ، فلم يعد بعض رجال الكنيسة يرون التصوير فناً باطلاً لا طائل تحته بل عدوه وسيلة للإسهام في تعليم المؤمنين وتنشئتهم ، فما تفعله الكلمة المسموعة في الأذن تفعله الصورة الصامتة في العين ، كما أن الفنان المصور يستخدم الألوان كتاباً ناطقاً ، كذلك كان التصوير الصامت ينطق فوق الجدران ولم يقصد بهذا اللون من التصوير الكلاسيكى المثير للإعجاب والراوى للمغامرات ، ولكنه كان زخرفة ذات طابع تاريخي يملئ النصيح والهداية ، ظهرت أول ما ظهرت في البازيليكا منذ بداية القرن الخامس على أنها تكملة للموضوعات المروية في الكتاب المقدس وفق ترتيبها الزمني أو لتسجيل حياة الشهداء وما تعرضوا له " (١) . مثال ذلك لوحات كنيسة القديسة ماريا ماجورى المنفذة بالفسيفساء .

كما يوجد نوعان آخران من التصوير وهما المخطوطات والأيقونات ، فكانت الأولى عبارة عن صور لرسوم تحضيرية في الكتب الدينية ترافق الموضوعات والقصص المكتوبة ، "ومن المرجح أن هذه الموضوعات المصورة في المخطوطات كانت من أهم مصادر الموضوعات الدينية المنفذة بالفسيفساء في كنائس العصر البيزنطى ، كما ترجع لها الأهمية الكبرى في دراسة تطوير فن التصوير في ذلك الوقت " (٢) .

أما الأيقونات فهي عبارة عن صور لشخصيات مقدسة تنفذ بالتمبرا فوق القماش المثبت على لوحة خشبية وكانت توضع في الكنائس لأغراض دينية معينة ، " وأكبر مجموعة من هذه الأيقونات عثر عليها في دير القديسة كاترين في مصر ، وكانت فكرتها مستمدة من لوحات وجوه الفيوم " (٣) . وكانت تحتوى على صور للمسيح وحده والعذراء والطفل معاً ، بالإضافة إلى بعض صور القديسين والحواريين .

(١) تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٦١ .

(٢) نعمت اسماعيل علام ، فنون الشرق الأوسط في العترة (الهيلينستية - المسيحية - الساسانية) ، الطبعة

الثانية المعدلة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٩١ .

(٣) المرجع السابق ، نفس المكان .

■ سمات الفسيفساء المسيحية

كانت الفسيفساء كعنصر تجميلي - تستخدم في التزيين والتصوير على الجدران معروفة من قبل في العصر الهيلينستي والروماني ، وقد إنتقلت إلى الفن المسيحي المبكر ، ولكن في البداية كان إستخدامها نادراً ، وذلك يرجع إلى سببين :

■ أولهما : إرتباطها بالوثنية التي كانت الديانة المسيحية حريصة على الإبتعاد عن كل ما يتعلق بها ، بالرغم من تأثرها ببعض الأساليب والموضوعات الدينية المقتبسة منها بما يتوافق مع تعاليم المسيحية الجديدة .

■ وثانيهما : إرتفاع أسعارها ، ونلاحظ زوال هذه العقبة بمجرد إعتبار الديانة المسيحية ديانة رسمية ، وحرص الحكومة على بناء الكنائس وتزيينها بأفخم الخامات ذات الجودة العالية ، مهما كانت تكاليفها ، بما يتلائم وكيان وهيبة السيد المسيح فضلاً عن مكانة رجال الدين والبطاركة .

وقد حلت الفسيفساء محل خامة الفريسك التي كان يتم بها تنفيذ التصاوير الجدارية في المباني والقصور وسراديب الموتى ، وقد ظهرت في إحدى هذه السراديب زخارف الفسيفساء ، وأوضح مثال لذلك ما عثر عليه في سرداب في « بيكروبوليس » الموجود أسفل كنيسة القديس « بطرس » في القاتيكان ، لوحة شكل (٦٤) ، - " وصور الفسيفساء عن أيوب والحوث والراعى الصالح تزخرف الجدران - ، وتبدو القبة الصغيرة فيها تجسيد للسيد المسيح يقود مركبة يجرها حصانان ، وهذا النموذج يعتمد على التصوير الوثني « لهيليوس » ، إله الشمس . حيث تنبعث مجموعة من الأشعة التي مركزها الهالة المحيطة برأس السيد المسيح ، كما تنتشر أوراق الكروم وتحيط به من كل ناحية وقد سقطت أجزاء من هذه اللوحة ثم رمت كما يظهر في ساق الحصان المختفية التي يبدو أن الفنان الذي قام بعملية الترميم قد نسيها .

وبعد ما تم الإستفناء عن طريقة التصوير بالفريسك ، إتجه الفنانون المسيحيون لزخرفة كنائسهم بهذه الفسيفساء التي كانت الأقرب لديهم للتعبير عن الرمزية ونقل المعاني الروحية التي كانت من سمات هذا الفن ، كما أن هذه الفسيفساء كانت تستخدم لتنفيذ أشكالاً مختلفة بالإضافة إلى أشكال الشخصوس والوجوه والحيوانات ، فنرى الزخارف الهندسية والحلقات والميداليات المستديرة أو البيضاوية الشكل ذات الأطر الخارجية .

كما كان الفنانون المنفذون لهذه الأعمال يستطيعون تحقيق الأسلوب التجريدى النزع من خلال هذه الخامات الصلبة التى يصعب عن طريقها الوصول بالعناصر إلى أشكالها الواقعية .

ولم توضع زخرفة الجدران بالفسيفساء فى الإعتبار عندما بدأ المهندسون فى بناء الكنائس الأولى فى الإمبراطورية ودليلنا على ذلك حينما " بعث قسطنطين إلى رئيس الأساقفة بالقدس فيما يخص بناء كنيسة القبر المقدس قائلاً : " اود أن أعرف رأيك بخصوص ما إذا يمكن تزيين التواء الدائرى الخارج من الكنيسة وهو القبة أو تزيينه بطريقة أخرى ، ويقصد بذلك التخيير بين تزيينه بزخرفة غائرة فى السقف أو بطريقة أخرى وهى الفسيفساء " (١) . وقد وقع الإختيار فى النهاية على خامات الفسيفساء التى كانت أكثر ثباتاً وقوة ولعناً فهى من الناحية التقنية لا تتلف ولا تتغير ألوانها أو تفقد زهاءها وبريقها كما أنها تقاوم الرطوبة ، هذا بالإضافة إلى صفاتها التشكيلية السابقة .

وبالرغم من تسرب التأثيرات الهيلينستية والرومانية لفن الفسيفساء المسيحى ، إلا أنه قد قل استخدام الفسيفساء فى الأرضيات على خلاف ما كان يحدث فى العصر الرومانى السابق له . وقد كانت سمة من سماته . وترجع ندرة استخدام الفسيفساء فى زخرفة الأرضيات إلى أنها تحمل موضوعات دينية وشخصيات مصورة وطيوراً وحيوانات ، بالإضافة إلى الزخارف الزهرية والتفريعات النباتية ، وبما أن الإتجاه المسيحى يكره تصوير الكائنات الحية ، فإنه أيضاً رفض السير فوقها بالأقدام والذى لا يتفق وقداسة هذه الموضوعات والشخصيات ، لذلك فلقد لاقت مقاومة عنيفة من جميع رجال الدين . " مما دعى الإمبراطور ثيودوزيوس الثانى ، عام ٤٢٧ م نتيجة لهذه الرؤية إلى إصدار إعلان يحظر فيه تصوير الصليب على الأرضيات ، ولذلك فإن القيود المفروضة على فسيفساء الأرضيات التى كانت تمثل وسطاً للخيال المسيحى أدت إلى التخلّى عنها واستبدالها بالواح صغيرة من الرخام أو الأحجار الطبيعية الأخرى واتخذت ألواناً وأشكالاً متعددة تمثل نماذج هندسية - كثر ظهورها فى العصر البيزنطى " . وفى شكل (٦٥) نجد نموذجاً لاستخدام الأرضية التى تزخرف كاتدرائية أكيليا * ، والتى تعتبر نموذجاً فريداً ونادراً فى ذلك الوقت حيث تصور هذه الفسيفساء قصة « النبى نوح » ، ونلاحظ فيها ظهور الأشكال الأدمية والأسماك والحيوانات البحرية .

(1) P. B. Hetherington, Mosaics, Paul Hamlyn, London, 1967, P. 14.

(*) تقع أكيليا فى شمال إيطاليا والكاتدرائية الموجودة بها تحمل اسم ثيودوسيوس وهو قس أكيليا .

أما القطع الزجاجية فكان يفضل إستخدامها في الفسيفساء التي تزخرف الجدران والقباب والعقود في الكنائس المسيحية ، ومن هذه الزخارف نذكر ثلاث مساحات أولها التي تغطي جدران القبة في كنيسة القديسة كونستانزا بروما ، والتي تحتوى على رسوم الطيور كالحمام والطاووس وأشكال مختلفة للنباتات موزعة في القبة بطريقة أقرب إلى العشوائية كما نراها شكل (٦٦) ، وقد تنوعت ألوان هذه العناصر المرسومة على أرضية بيضاء ونفذت في إتجاهات أفقية ورأسية من مكعبات الفسيفساء ، ويحدد هذه المساحة من الخارج إطار زخرفي يحتوى على مجموعة من الدوائر المتشابكة .

وفي لوحة أخرى في نفس الكنيسة ترى مجموعة منتشرة من تفريعات الأكانثس وأوراق الكروم التي تسير في معظم إتجاهات اللوحة وعناقيد العنب ، وجميعها منفذة على مساحة بيضاء من مكعبات الفسيفساء ، ونرى ذلك في لوحة شكل (٦٧- أ) ، وهذه النوعية من الزخارف تؤكد ظهور التأثيرات الهيلينستية الرومانية ، والتي قد ظهرت من قبل في فسيفساء تونس، لوحة شكل (٥٧) ، يؤكد ذلك الكاتب هيثيرنجتون (Hetherington) بقوله " أن الإلهام الأساسى للموضوع في هذه الفسيفساء يعتمد على الإله "باكوس" المستخدم في تحقيق وظيفة هذا المكان" (١) . الذى رسمت فيه أجسام صانعى الخمر وهم آلهة الحب الصفار دون مراعاة للنسب الحقيقية لها ، ونشاهد في لوحة شكل (٦٧- ب) - وهي جزئية ثانية من اللوحة السابقة - وجهاً مرسوماً في الوسط ومن المرجح أن يكون لابنة قسطنطين وهي قسطنطينيا صاحبة هذا الضريح ، والذي أصبح كنيسة بعد ذلك ، وقد وضعت داخل خط دائرى مبسط تكون من خلال تفريعات أوراق الكروم المحيطة بها ، كما تخلل هذه التفريعات الطيور المختلفة الألوان والأشكال ، كما نلاحظ الإطار المكون من الدوائر المتشابكة والذي يحيط بهذه المساحة - سبق وأن ظهر في اللوحة السابقة - .

وقد يرجع البعض "وثنية هذا الموضوع إلى وثنية الزوج الثانى لقسطنطينيا ، ولكن رسوم الطاووس والحمام في اللوحة الأولى بالإضافة إلى فروع نبات الكروم لها دلالات مسيحية ، وذلك لأنها ترمز في المسيحية إلى الحياة الأبدية الخالدة " (٢) . وقد ارتبط تصوير نبات الكروم بصورة السيد المسيح في كثير من الأعمال التصويرية .

(1) Mosaics, Paul Hamlyn, London, 1967, P.33.

(2) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 37.

وبالإضافة إلى الأشكال والموضوعات الزخرفية السابقة ، ظهرت الموضوعات الدينية التي تضم شخصيات مقدسة نراها في اللوحة الثالثة في هذه الكنيسة التي يصور فيها السيد المسيح يتوسط القديس « بطرس » والقديس « بولس » في حين تظهر أربعة خراف في أرضية اللوحة - هذا الشكل مرتبط بالإله الراعى - يظهر ذلك في لوحة شكل (٦٨) ، وفيها نرى السيد المسيح وقد رسم بطريقة بدائية ساذجة إذا ما قورن باللوحات الأخرى التي يظهر فيها متربعاً على العرش الإمبراطورى أو في السماء مرتفعاً إلى مصاف الآلهة .

ورسوم الإطار الخارجى التي تحتوى على أوراق النبات وعناقيد العنب والفاكهة يتضح فيها مدى إستمرارية التأثيرات الهيلينستية الرومانية السابقة للفن المسيحى والتي تظل موجودة أيضاً في الفسيفساء البيزنطية .

ويشير إدوارد لويس (Edward Luice) إلى أن فسيفساء القديسة كونسطنزا تمثل المرحلة الإنتقالية من الفن الديوى إلى الفن المقدس ^(١) . حيث ظهرت بعد ذلك الموضوعات الدينية بصفة سائدة في الكنائس المسيحية والبيزنطية فيما بعد ، ومن هذه الكنائس المسيحية كنيسة « القديسة بودنزاياتا » بروما التي تغطى الفسيفساء فيها الجزء الرئيسى ، ونراها في لوحة شكل (٦٩) التي يظهر فيها السيد المسيح معتلياً العرش وعلى جانبيه يقف مجموعة من الحواريين اللذين يقفون في مستوى أدنى من مستوى السيد المسيح وتظهر مجموعة من النساء اللاتى ترتفع إثنان منهما وتمسكان بأكاليل الزهور ، واحدة فوق رأس القديس « بطرس » والثانية فوق رأس القديس « بولس » . وتجمع هذه اللوحة بين الأساليب الفنية المختلفة فضلاً عن الموضوع المسيحى، حيث نرى الأساليب الشرقية تتضح في الشكل المعمارى المرسوم في الخلفية بالإضافة إلى الفتحات المعمارية التي تظهر خلف الأشخاص مباشرة وتبدو وكأنها حقيقية والثراء اللونى الذى طغى على معظم أجزاء اللوحة يتجلى بصفة خاصة في ملابس الأشخاص، والتوازن الذى تحقق بين الألوان الساخنة والباردة وحسن إختيار أماكن اللون الأحمر وتوزيعه .

كما أن الإهتمام برسم النسب الحقيقية لأجسام الشخصيات المصورة والدقة التي راعاها الفنان في تسجيل ملامح الأشخاص ودراسة ثنایا الملابس ترجع جميعها للتأثيرات الكلاسيكية القديمة .

(1) Art and Civilization, Laurence King, London, 1992, P. 92.

كما نجح الفنانون في الربط بين واقعية الموضوع ورمزيته ، نرى ذلك في الوضع الذي إتخذه السيد المسيح على العرش يشبه فيه وضع الإمبراطور أو الحاكم وذلك نتيجة لإرتباط العقيدة الدينية بالسلطة الحاكمة. ولولا الهالة المرسومة خلف رأس السيد المسيح في هذه اللوحة والإنجيل المسك به في يده اليسرى ، لاعتقد أنه شخصية عادية تنتمي للطبقة الحاكمة وليس السيد المسيح الإله . أما الرمزية فتظهر في النصف العلوى للوحة التي رسمت فيه أربعة أشكال رمزية في السماء التي ظهرت بها مجموعة من السحب الكثيفة ، ويتوسط الصليب المنفذ باللون الذهبي وبعض اللائح هذه الشخصيات الرمزية ، وهي عبارة عن مخلوقات مجنحة ، فالرجل يرمز إلى « متى » ، والأسد يرمز إلى « مرقس » ، والثور يرمز إلى « لوقا » ، والنسر يرمز إلى « يوحنا » ، وجميع الرموز السابقة تعبر عن قدوم الإنجيليين الأربعة ، والتي تكرر ظهورها في فسيفساء الكنائس البيزنطية اللاحقة .

وهناك مثالا آخر في كنيسة القديس " جورج بسالونيك " يؤكد ظهور التأثيرات الشرقية والأساليب الكلاسيكية وخاصة في القبة التي تتمتع بزخارف الفسيفساء المتنوعة المنفذة على أرضية ذهبية وخاصة في جزئها السفلى ، حيث تعرض الجزء العلوى منها للتلغ البالغ وتم تغطية الأجزاء المتبقية بطبقة من الجبس ، وتحتوى هذه القبة على أشكال معمارية معالجة بأسلوب زخرفى ويغلب عليها كما يقول دالتون (Dalton) " الطابع الكلاسيكى فهي تشبه في بنائها الداخلى الكنائس والكاتدرائيات الرومانية " (١) .

وتتخلل هذه الأجزاء المعمارية أطر زخرفية تحتوى على أشكال للطيور أمثال الطواويس والبط ، بالإضافة إلى بعض الفروع النباتية ورسوم الفاكهة التي تملأ الإطار الخارجى - ذو الشكل الدائرى - والذي يحدد هذه القبة بأكملها ، حيث أن هذه القبة مقسمة إلى ثمانية أجزاء متجاورة ويفصل بينها زخارف طولية ، واللوحة شكل (٧٠) تعرض جزئية منها ، ونرى فيها الشكل المعماري الكلاسيكى يتقدمه إثنان من الحواريين أو القديسين ، كما نتبين مدى التلغ الذى لحق بها وخاصة في الجزء الأوسط ، والركن الأيمن أسفل اللوحة .

ومع نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادى نلاحظ زيادة الزخارف الكنسية وتنوع مشاهد الموضوعات الدينية التى ساد فيها الأسلوب القصصى الروالى بالإضافة إلى رمزية الفن المسيحى وموضوع الشخصية الواحدة ، وأوضح النماذج التى يمكن وصفها والحديث عنها في هذا المجال لوحات الفسيفساء التى تغطى المجرى

(1) Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford, 1911, P. 374.

العريض فى كنيسة القديسة ماريا جورى فى روما ، وقد ذكر هيثرينجتون (Hetherington) أنها تحتوى على " سبعة وعشرون لوحة متبقية من اثنتى وأربعين لوحة " (١) . منها اثنتى عشر لوحة تزين الجدار الأيسر وخمسة عشر لوحة يزدان بها الجدار الأيمن ، وتمثل هذه اللوحات موضوعات الكتاب المقدس خلال العهد القديم ، وتصوير الأنبياء فى تلك الفترة وهم : إبراهيم ، موسى ، ويعقوب ويوشع .

أما المشاهد التى تصف العهد الجديد فنراها على جدار قوس النصر المقام أمام المذبح وتحتوى على مجموعة من الموضوعات منها موضوع البشارة ، الظهور فى المعبد ، الهروب إلى مصر ، وعبادة المجوس ، واستقبال الملك أفروديزيوس للسيد المسيح فى مصر ، ومذبحة الأبرياء ، وفوق القوس يوجد صورة للعرش وعليه صليب وتاج محلى بالجواهر ، وعلى الجانبين صور للقديس بطرس والقديس بولس وأربعة من الحيوانات الخرافية .

ومن المشاهد التى تعبر عن العهد القديم نرى لوحة شكل (٧١) التى تعبر عن اللحظة التى أشار فيها موسى إلى البحر ، بعصاه فينفلق ليعبر فرعون وقومه من المصريين كما يتضح فى المساحة الزرقاء اللون من مكعبات الفسيفساء التى نشاهد فيها بعض الأجسام والدروع الفارقة ، وعلى يمين اللوحة نرى بعض الخطوط التى توحى بالأشكال المعمارية المبسطة فى الخلف يندفع من بينها الجنود والفرسان بخيولهم فى حركات سريعة ، أما فى يسار اللوحة فيبدو لنا « النبی موسى » يتقدم أتباعه من القديسين ويظهر برداء أبيض يشوبه بعض الزرقة والعباءة التى تميل إلى الدرجات البنية الهادئة ، وقد إختص الفنانون جميع الأنبياء والقديسين بهذا الزى الأبيض بما يميزهم عن باقى الشخصيات الأخرى فى معظم لوحات الفسيفساء كما يلاحظ فى شكل (٧٢) الذى يظهر به لוחتين ، العليا تصور أطفال إسرائيليين فى طريقهم إلى القدس وهم يهددون « النبی موسى » الذى يرتدى نفس الزى الأبيض - بالثورة ويبدو ذلك فى اللوحة السفلى ويبدو « موسى » ورفيقه وقد أحاطت بهم سحابة بيضاوية مرسله من ربه لحمايته .

وكلتا اللوحتان السابقتان نلاحظ فيهما التكوين المزدحم الذى إمتلأ بمجموعات كثيرة من الأشخاص اللذين إختلفت حركاتهم بالإضافة إلى انهما تعكسان الشعور بسرعة الأداء الذى شمل رسم الصورة نفسها ، فهى أقرب فى تصويرها إلى الرسوم السريعة التحضيرية (السابقة للوحة النهائية) ، كما نلاحظ هذه السرعة أيضاً فى

(1) Masai, Paul Hamlyn, London, 1967, P.33.

طريقة تنفيذ مكعبات الفسيفساء وكبر حجمها مما أدى إلى ظهور الأشكال مهوشة وبعيدة عن الوضوح إلى حد ما ، كما يتضح لنا أيضاً عدم الإهتمام بنقل الملامح والإكتفاء بالتعبير عنها بخطوط مجردة . ويشير الكاتب إدوارد تويس إلى أسلوب هذه اللوحات بقوله " أن أسلوب هذه اللوحات يعتبر جسراً نحو أسلوب جديد يهدف إلى تخفيف هذه المثاليات الكلاسيكية القديمة بحيث تكاد تكون غير مرئية " (١). والذي يظهر في إهمال الأبعاد وعدم التركيز على التعبيرات والحركات الإنفعالية .

وفي بعض من هذه اللوحات يقل إزدحام التكوينات نوعاً ، ويبدو ذلك في كل من اللوحتين شكلى (٧٣ ، ٧٤) ويظهر في الأولى « النبي إبراهيم ، في يمين اللوحة يمتطي فرسه ومن خلفه قواده اللذين يرتدون الخوذ وممسكين بالرماح ، يقابله في اليسار ملك (شاليم) يقدم له القرابين وهي عبارة عن سلة الخبز ووعاء الخمر - الموضوع في منتصف أرضية اللوحة - بعد إنتصاره على الأعداء اللذين أسروا أخاه لوط ، ، ويظهر السيد المسيح في سماء اللوحة يبارك هذا الموقف وقد تطاير رداؤه الأزرق وسط مجموعة من الألوان القوية الدافئة المحيطة به .

أما اللوحة الأخرى فهي تصور لحظة عبور الملائكة البحر الأحمر ويبدو النبي إبراهيم يتقدم نحو ثلاثة من الملائكة لإستقبالهم ، وجميع اللوحات السابقة تشترك في الخلفيات الخالية أو ذات الأشكال المجردة سواء في العناصر المعمارية أو النباتات المبسطة ، كما تميزت هذه اللوحات بهدوء الألوان وتنوعها ، وهذا الثراء اللوني قد سيطر على أغلب اللوحات - فقد تباينت ألوانها بين درجات اللون الأبيض والأصفر القوي المائل للذهبي والأزرق والأخضر المائل إلى الإصفرار ، وكلها تتميز بالهدوء والرقّة وتتجلى فيها قدرة الفنان في تحقيق التوازن بين الدرجات الساخنة والباردة .

ويذكر الدكتور ثروت عكاشة ، وصف المؤرخ « جريجوروتيسوس » لهذه اللوحات بقوله أنها تتسم " ببساطة الأسلوب ووحدة الفكرة " فهي تبرز سائر لوحات الفسيفساء الموجودة بروما وتعد أثراً جميلاً لومضة الإبداع الأخيرة للفن الروماني خلال القرن الخامس " (٢) . ويضيف مؤكداً بقوله " وهي في الحق أكثر الشواهد المبهرة للفن المسيحي برمته " (٣) .

(1) Art and Civilization, Laurence King, London, 1992, P.92 .

(٢) تاريخ الفن - الفن البيزنطي - الجزء الحادي عشر ، طرسعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٧٥ .

(٣) المرجع السابق - نفس المكان .

وهناك بعض أمثلة للوحات الفسيفساء فى مدينة « رافينا » التى تحتوى على العديد منها فى مبانيها وكنائسها والتى ماتزال تزينها حتى الآن ، وهذه الفسيفساء تعتبر حلقة الوصل بين الفن المسيحى المبكر والفن البيزنطى ، وأشهر هذه المباني وأكثرها احتواء على مساحات كبيرة من الفسيفساء هو مبنى صغير صليبي الشكل يعرف بضريح جالابلاسيديا * ويغطى المنطقة السفلى من الجدران ألواح الرخام ، أما الفسيفساء فتغطى النصف العلوى والقبعة ، كما يبدو فى لوحة شكل (٧٥) ، ويغلب عليها الأشكال الهندسية والنباتية المجردة ، ونقل رسوم الأشخاص إلا فى بعض الجدران التى تعلوها القبعة والتى تظهر بها بعض الشخصيات الدينية المقدسة مثل صورة القديس لورانس - سبق الحديث عنها فى شكل (٤٤) ، ويفصل كل مساحة فسيفساء عن الأخرى الأطر الزخرفية المختلفة الألوان والأشكال .

ويتكرر ظهور حاملى الأناجيل الأربعة - الذى سبق وأن ظهر فى كنيسة القديسة بونديزيانا فى روما شكل (٦٩) - فى أركان قبعة هذا الضريح ويذكر جيوسيپ بوفيني (Giuseppe Bovini) قد " إنتشر فيها ما لا يقل عن خمسمائة وسبعون نجماً ثمانى الزوايا فى دوائر متحدة المركز حول الصليب المقدس " (١). كما نرى فى شكل (٧٦) ، وقد نفذت هذه النجوم والصليب باللون الذهبى على الخلفية الزرقاء . وهذا يعتبر لوناً جديداً من ألوان التعبير عن الرمزية المسيحية التى إعتبرت اللون الأزرق لوناً روحانياً يوحى بالسماء التى يتوسطها الصليب ، كما نلاحظ هذين اللونين أيضاً فى لوحة شكل (٧٧) التى تصور السيد المسيح الراعى ، فنرى اللون الأزرق ينتشر فوق جدران القبو المنحنى تتخلله الوحدات الهندسية المتكررة ، كما نشاهده أيضاً فى ملابس السيد المسيح ومستخدماً فى ظلال الصخور التى تتقدم اللوحة ، ويظهر هذا اللون الأزرق بالتبادل مع اللون الذهبى فى الإطار النصف دائرى الذى يحيط باللوحة من الخارج ، وشكل (١-٧٧) تفصيلية من اللوحة السابقة - نلاحظ فيه غلبة التقاليد الكلاسيكية التى تجلت فى دقة رسم ملامح السيد المسيح ودراسة طيات ملابسه ورقة خطوط العبادة المنسدلة من على كتفه وتندلى فوق فخذه ، ويتجه بيده اليمنى إلى أحد الخراف ويمسك فى يده اليسرى بصليب طويل جداً كما لو كان ذلك إحياء بربط السماء بالأرض ، وهذا المنظر الذى يضم الراعى مقتبس من صور أورفيوس ** وهو يعزف الموسيقى ليدخل السرور على قلوب قطيعه .

(1) Ravenna, Harry N. Abrams, Inc, Publishers, New York, P.30

(*) لفت هذا الضريح من أجل إبنة ثيودور يوس الأول وهى جالابلاسيديا، التى توفيت عام ٥٠٠ م .

(**) إله الموسيقى عند الرومان

وقد إستخدمت الخطوط البنية الداكنة والسوداء فى تحديد الخطوط الخارجية فى بعض أجزاء من جسد السيد المسيح ووردائه وأجساد الخراف وبعض الصخور . ويتضح لنا محاولة الفنان للوصول بالأغنام والخراف إلى شكلها الطبيعى .

وبالرغم من ظهور التقاليد الكلاسيكية بوضوح ، إلا أنها تختفى فى أسلوب تصوير النباتات التى إتخذت مساحات مجردة وإبتعد فيها الفنان عن نقل الشكل الطبيعى لأوراق النبات ، وتتميز هذه اللوحة بركة الألوان وهدوئها ، كما أنها تفوق لوحات كنيسة القديسة ماريا ماجورى فى طريقة التنفيذ المتناولة لمكعبات الفسيفساء والتى إختيرت بعناية ، كما صغر فيها حجم المكعب بعد أن إتخذ أحجاماً كبيرة نوعاً فى فسيفساء كنيسة القديسة ماريا ماجورى .

وهناك إثنين من المباني الدينية المخصصة للتعيميد فى راڤينا ، وهما المعمودية الأرثوذكسية والمعمودية الأريانية* ، وزخارف الفسيفساء فى هذه المعموديات لا توجد إلا فى القبة التى تعلو المكان المخصص للتعيميد ، وعلى ذلك تظهر الجدران خالية من الرسوم بالمقارنة بزخارف القبة أو تحتوى على نقوش نحتية بارزة .

وتحتوى زخارف المعمودية الأرثوذكسية على ثلاث مستويات ، أولها المستوى الذى تتم فيه عملية التعيميد نفسها، والثانى يحتوى على رسوم الحواريين الإثنى عشر وهم ممسكين بالتيجان متجهين بها صوب السيد المسيح ويوحنا المعمدان ، أما المستوى الثالث فيشتمل على رسوم لمساحات هندسية وأشكال معمارية وفتحات للنوافذ كما تبين فى لوحة شكل (٥٨) .

وشكل (٧٨) يعتبر تفصيلية من اللوحة السابقة ، ويظهر بها أحد الحواريين ممسكاً التاج ومن خلفه تنسدل الستائر ، وقد نفذت بحرص وعناية بمكعبات الفسيفساء مع مراعاة التدرج اللونى - كما يبدو ذلك فى رداء القديس أيضاً - على خلفية زرقاء اللون تتخللها بعض الكتابات المذهبة يرجح أن تكون أسماء القديسين أنفسهم ، كما رسمت بعض الزخارف النباتية المحورة التى تخرج من مجموعة أوراق مجتمعة ، ونفصل بين كل حوارى والآخر واتخذت أيضاً اللون الذهبى .

(*) بنيت بعد المعمودية الأرثوذكسية بحوالى قرن من الزمان .

أما المعمودية الأريانية فتتكون من مستويين ، كما نرى فى شكل (٧٩) أحدهما المستوى الخاص بعملية التعميد والآخر خاص بالحواريين وهم متجهين أيضاً إلى كرسى العرش الخاص بالسيد المسيح، يفصل بينهم فى هذه اللوحة كثير من جذوع النخيل ذات الشكل المجرد . وشكل (٧٩-١) يصور عملية التعميد فى المستوى الأول - تفصيلية من اللوحة السابقة - يتضح لنا فيها عدم إهتمام الفنان بدراسة التشريح الطبيعى لجسد السيد المسيح ، كما لم يراع النسب الطبيعية أيضاً فى جسد يوحنا المعمدان ، ولكنه بالرغم من ذلك قد نجح فى نقل الإحساس بشفافية مياه التعميد التى تغطي النصف السفلى من جسد السيد المسيح ويديه وتظهره فى نفس الوقت ، وذلك تحقق من خلال حسن إنتقائه الدرجات اللونية لمكعبات الفسيفساء .

وتزخر كنيسة القديس أبولينار الجديدة * بمجموعة من لوحات الفسيفساء وهى تجمع أيضاً بين أسلوبى العصر المسيحى المبكر والبيزنطى ، وتتضح الأساليب المسيحية المبكرة فى الجزء العلوى من جدران المجاز العريض والتى تعلو النوافذ وهى تحتوى على موضوعات دينية ورسوم تصف مواقف من حياة السيد المسيح ومعجزاته فى شفاء المرضى وإحياء الموتى .

وهذه اللوحات موضوعة وفق الترتيب الزمنى للأحداث القديمة الخاصة بالسيد المسيح ، وهى تنقسم إلى مرحلتين : يظهر فى المرحلة الأولى مصوراً فى هيئة شاب صغير غير ملتح ، كما يبدو فى ملامحه ، كما نرى فى لوحة شكل (٨٠-١) حيث نشاهد السيد المسيح يقف بين أربعة من الحواريين فى تصميم متماثل ومتوازن ، وهى تسجل إحدى معجزاته التى إتضحت فى تضاعف أعداد الخبز والأسماك بعد وضع يديه عليهما ، ولوحة شكل (٨٠-ب) التى تصور السيد المسيح يحاسب الخلق اللذين رمز إليهم بقطيع الخراف فى هذه اللوحة وهو يفصل بينهم ويقف بجواره ملكان على اليمين واليسار يساعده فى إصدار الأحكام عليهم .

أما المرحلة الثانية فتشتمل على اللوحات التى تصور السيد المسيح أكبر سناً وملتحياً وهى تحكى مواقف من حياته فى فترات متقدمة ، واللوحة شكل (٨٠-ج) نشاهد فيها خيانة يهوذا للسيد المسيح ويقف من حوله الحواريين والجنود أصحاب

(*) كانت تعرف باسم كنيسة القديس مارتن ثم تغير اسمها إلى هذا الاسم نسبة إلى القديس أبولينار الذى نقلت رفاتة إليها وأضيف إليها لفظ " الجديدة " لتختلف عن الكنيسة الأصفر التى تحمل نفس الاسم .

الزى الملون على يمين السيد المسيح . أما لوحة العشاء الأخير التي تراها في لوحة
شكل (٨٠ - د) يبدو فيها السيد المسيح ملتجئاً أيضاً ويلتف فيها الحواريون
حول المائدة النصف مستديرة . ويشير الدكتور ثروت عكاشة إلى شكل هذه المائدة بأنها
"تشبه كثيراً الأسلوب المتبع في الولايم الرومانية" (١) .



(١) تاريخ الفن - الفن البيزنطي - الجزء الحادي عشر ، دارسماد الصباح ، القاهرة ، ص ١٢٤ .



شكل رقم (١) إطار يحتوى على مجموعة من الرؤوس المتجاورة يحدد لوحة الفسيفساء في أرضية قصر بيشابور - فسيفساء ساسانية - إيران - النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي



شكل رقم (٢) عازقة القيثارة - فسيفساء ساسانية - أرضية قصر بيشابور - إيران - النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي.



شكل رقم (٢-أ) عازفة القيثارة-تفصيلية من اللوحة السابقة- فسيفساء ساسانية - أرضية قصر
بيشاپور - النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي.



شكل رقم (٣) إحدى سيدات البلاط الملكي- فسيفساء ساسانية - أرضية قصر بيشاپور
إيران النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي.



شكل رقم (٤) سيده تمسك بباقة زهور - فسيفساء ساسانية - أرضية قصر بيشابور - إيران -
النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي.



شكل رقم (٥) فتاة صغيرة تجلس أمام جذع شجرة - فسيفساء ساسانية - أرضية قصر بيشابور
إيران - النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي.



شكل رقم (٦) فتاة ترتدي ملابس البحر-تفصيلية من أرضية تضم عشر رقصات - فسيفساء
رومانية - قصر بيزا أرمرينا - القرن الثالث الميلادي.

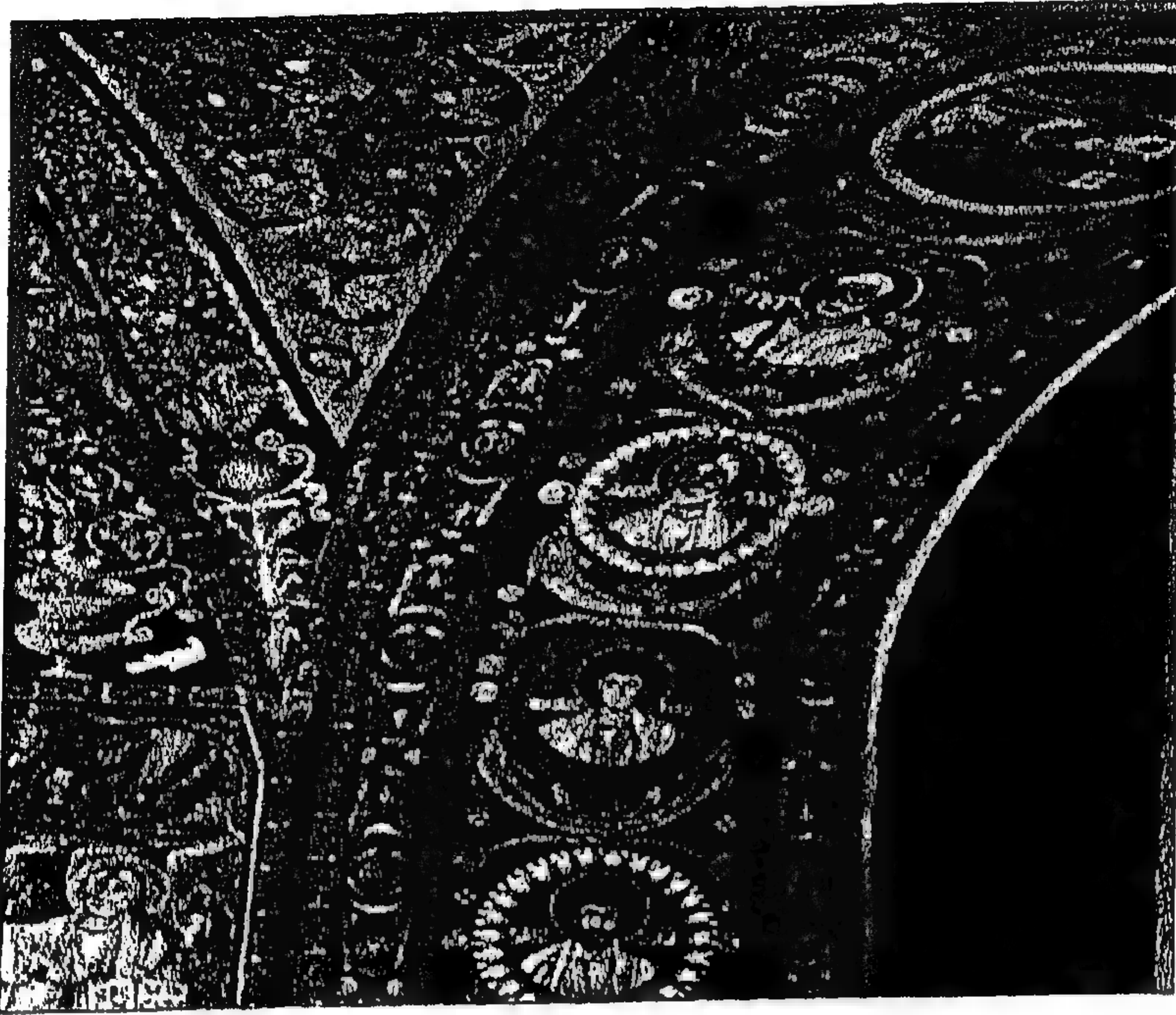


شكل رقم (٧) وجه فتاة صغيرة تفصيلية من الإطار الخارجي - - فسيفساء ساسانية - أرضية
قصر بيشابور - إيران - النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي.

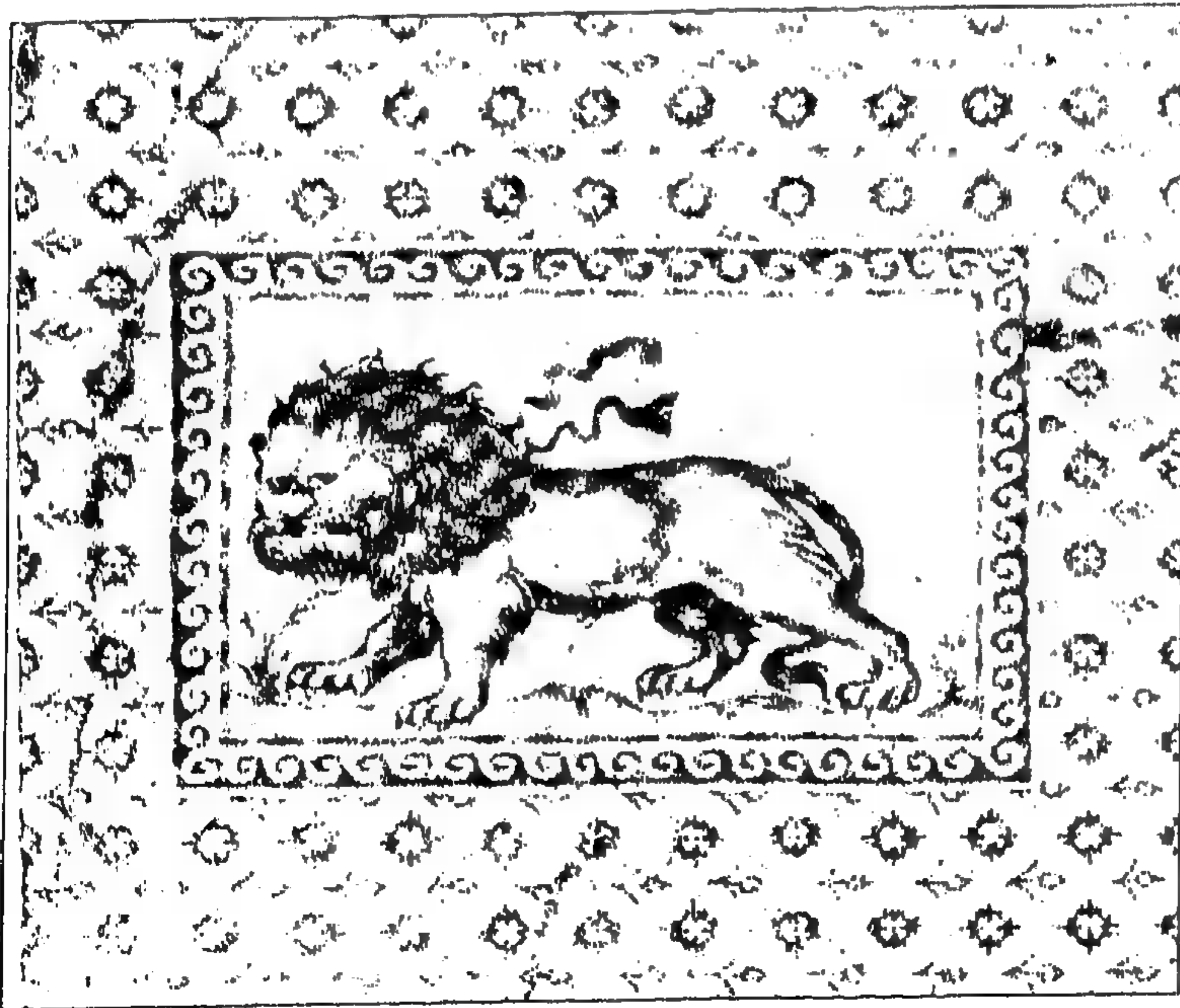
6

7

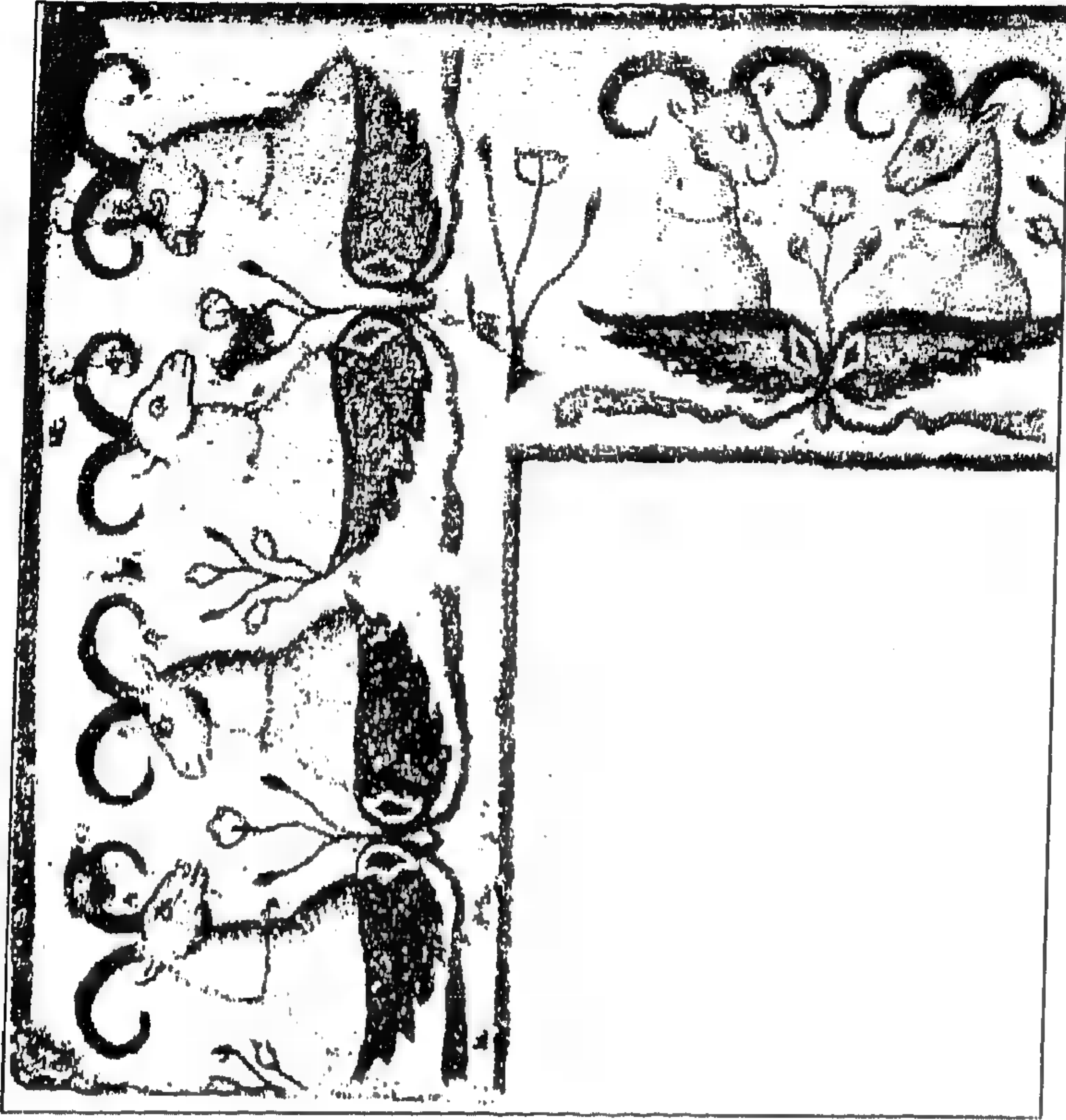
8



شكل رقم (٨) إطار زخرفي يتضمن الرؤوس الأدمية تفصيلية من فسيفساء كنيسة القديس
قيتال رافينا - فسيفساء بيزنطية - النصف الأول القرن السادس الميلادي .



شكل رقم (٩) صورة أسد بوضع جانبي تفصيلية من فسيفساء أرضية - فسيفساء ساسانية -
أنطاكية القرن الخامس الميلادي .



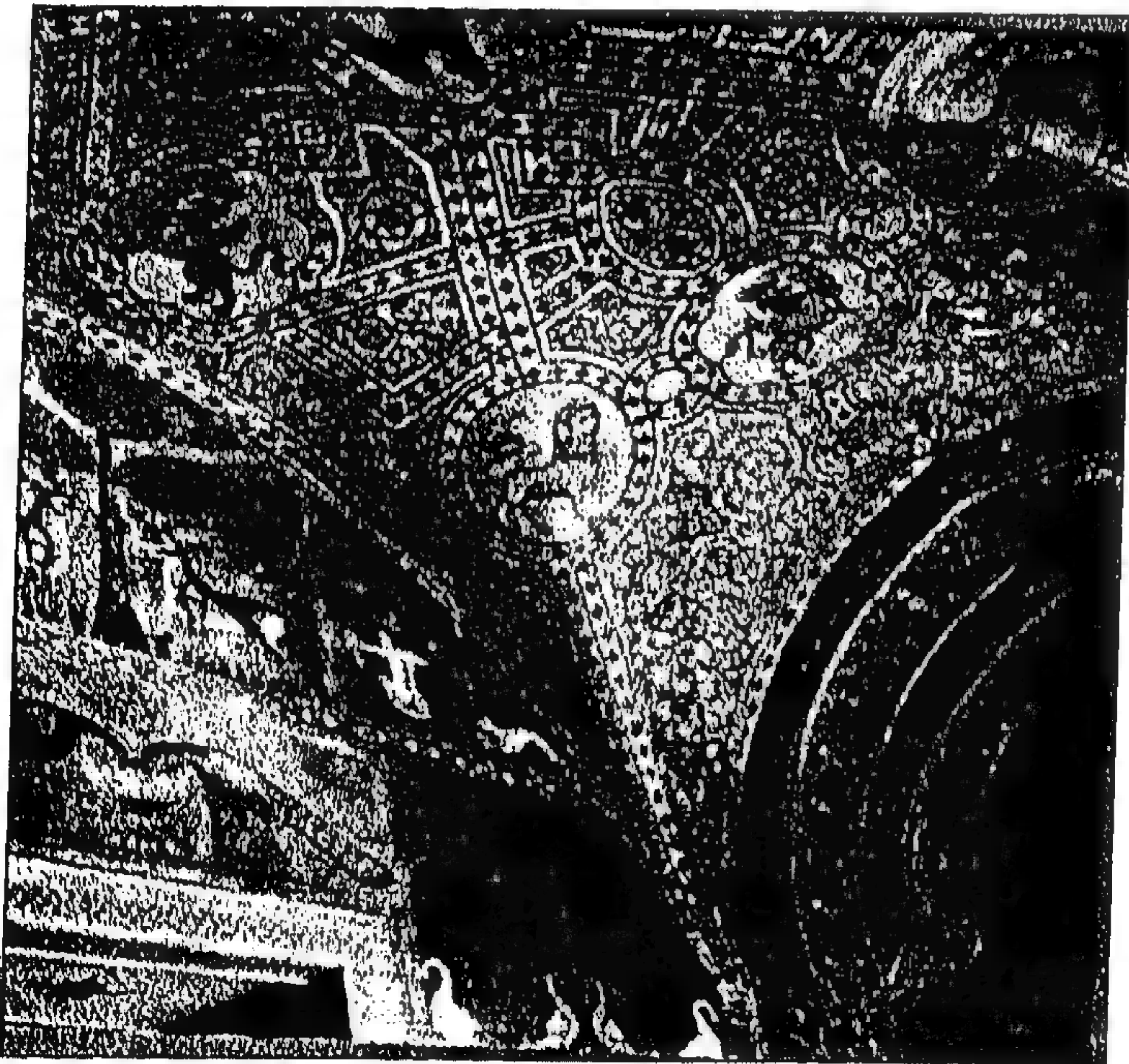
شكل رقم (١٠) الجديان المجنحة المتقابلة (تفصيلية من الإطار الخارجي) - فسيفساء ساسانية - أنطاكية - متحف اللوفر باريس - القرن الرابع الميلادي •



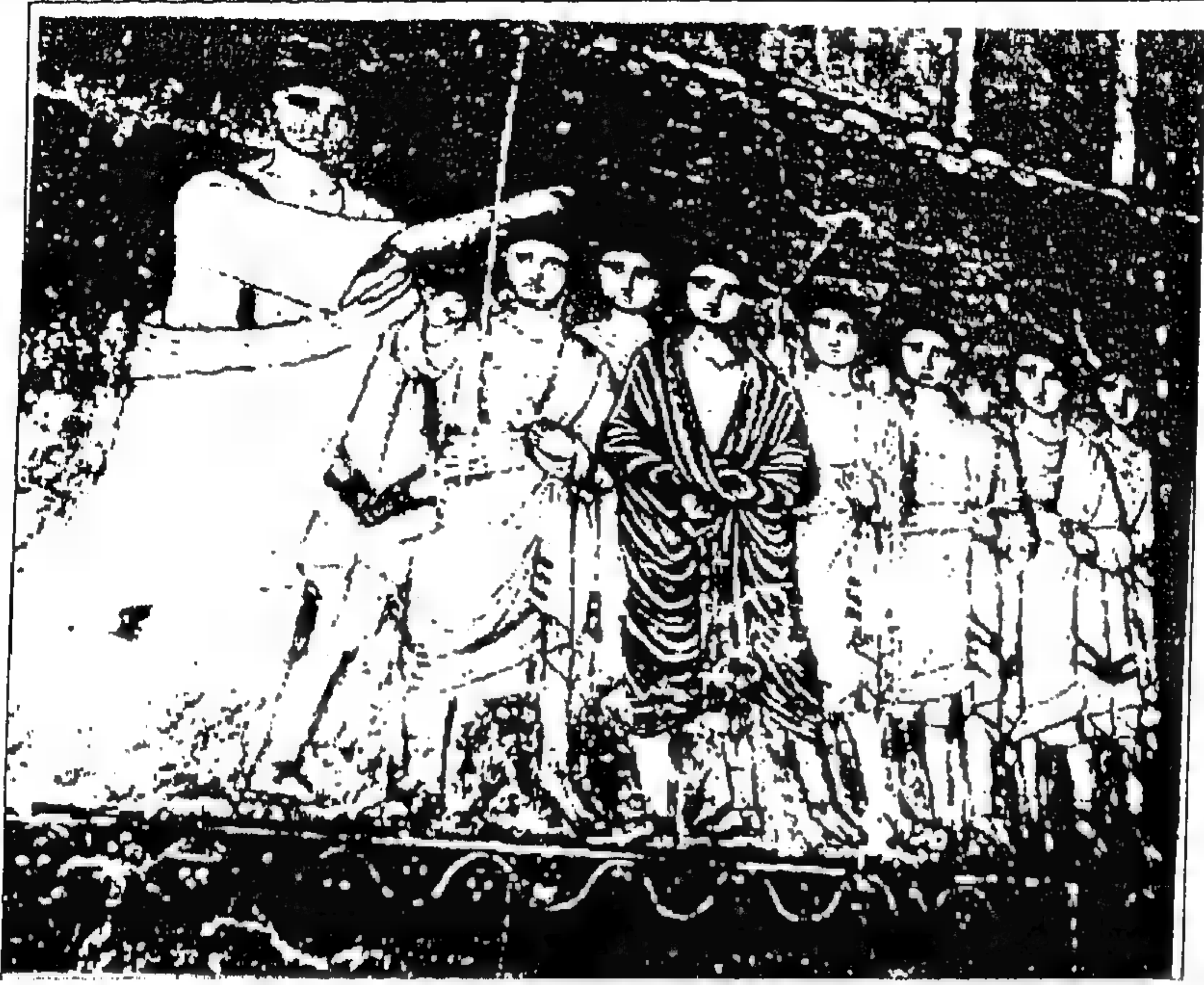
شكل رقم (١١) تفريعات أوراق الأكانثوس - نقوش حجرية - قصر بيشابور - النصف الثاني الميلادي (فن ساساني) •



شكل رقم (١٢) زخارف الطيور و أوراق الاكانثوس -تفصيلية من الفسيفساء أسفل قبة كنيسة القديس قيثال -راقينا -فسيفساء بيزنطية -النصف الأول للقرن السادس الميلادي .



شكل رقم (١٣) مشاهد الصيد و الحيوانات المتقابلة - حجرة الملك روجر الثاني - فسيفساء القصر الملكي - فسيفساء بيزنطية - باليرمو (صقلية) القرن الثاني عشر الميلادي .
١١٥٤:١١٦٦م



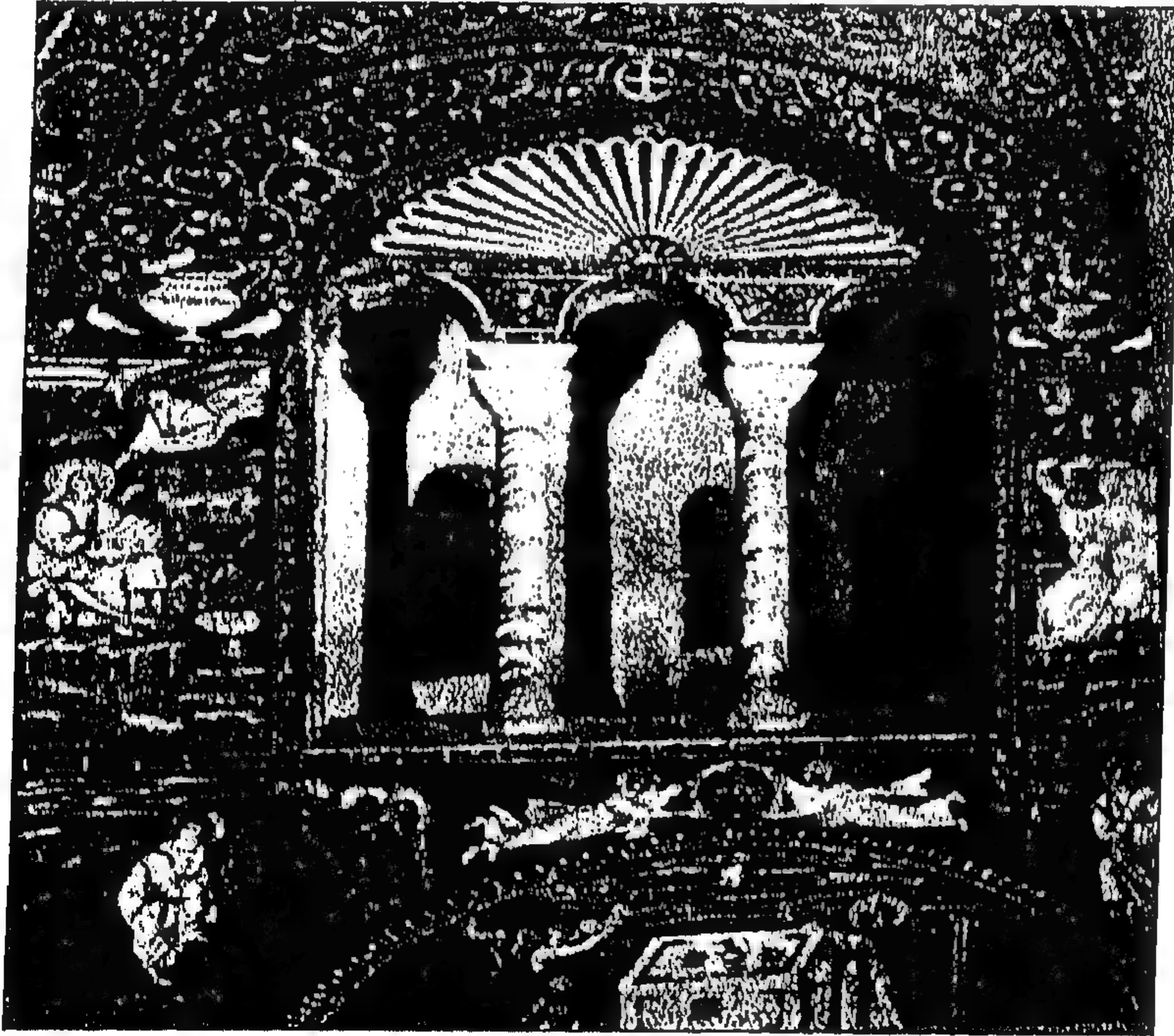
شكل رقم (١٤) صموئيل يمسح رأس داود بالزيت -- حائط كنيسة دورا أوروبوس -- رسم جداري



شكل رقم (١٥) الإمبراطور جستنيان و الأسقف مكسيميان -- فسيفساء حنية الجدار الجنوبي كنيسة القديس فيتال - رافينا - فسيفساء بيزنطية - النصف الأول للقرن السادس الميلادي



شكل رقم (١٦) صورة الملاك المجنح - نقش حجري فوق مدخل كهف بمدينة تاج بوسطن -
من القرن الخامس إلى السابع الميلادي (فن ساساني) •



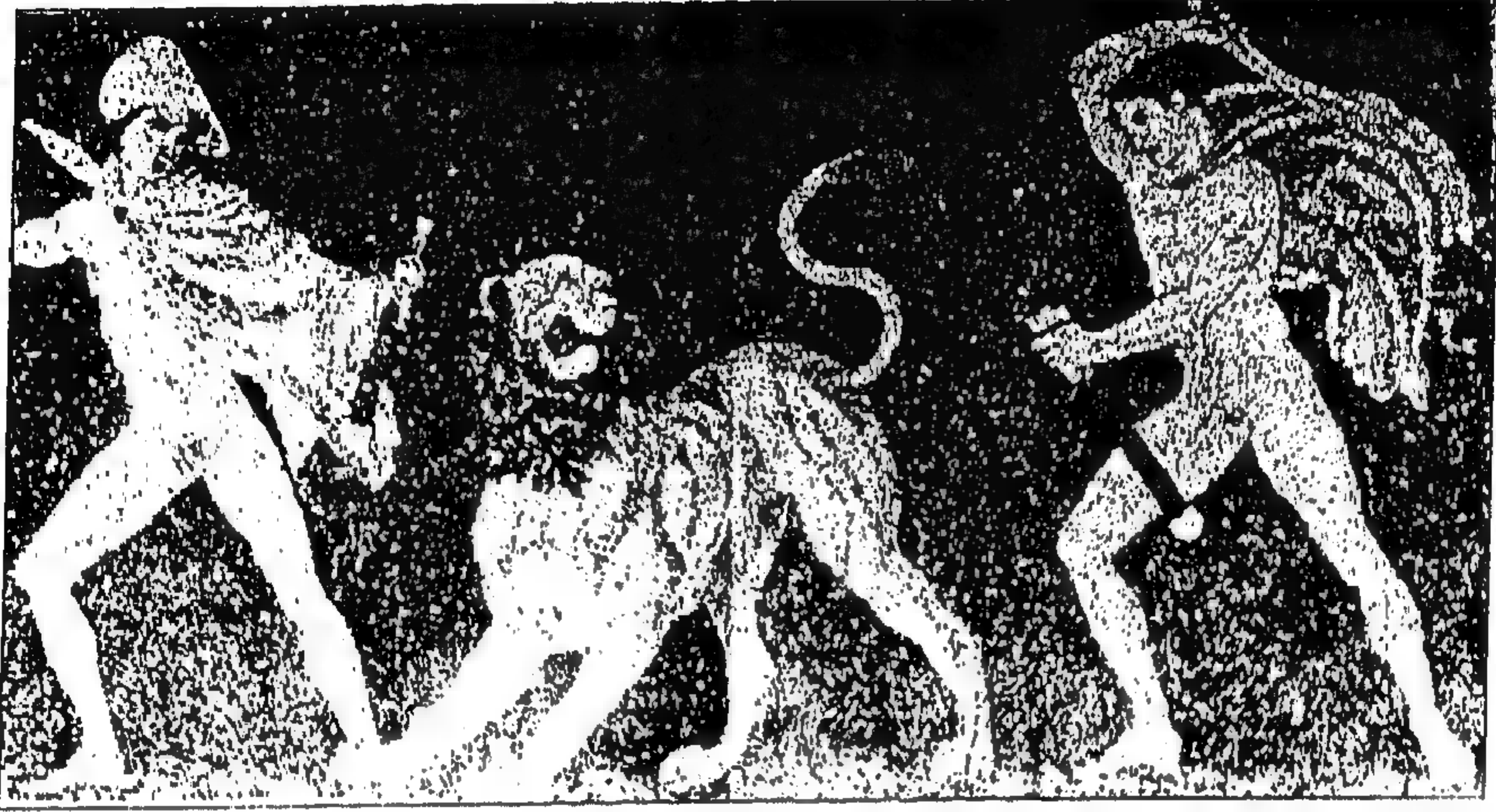
شكل رقم (١٧) زخارف نباتية و موضوعات من العهد القديم - فسيفساء الجانب الجنوبي
كنيسة القديس قيثال - رافينا - فسيفساء بيزنطية -
النصف الأول من القرن السادس الميلادي •



شكل رقم (١٨) فسيفساء الإسكندر - متحف الآثار - نابولي - القرن الثاني قبل الميلاد -
الارتفاع ٣،٤٢ متر - فسيفساء هيلينستية - تقليد لعمل أصلي يوناني - النسخة الأصلية عبارة
عن أرضية ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع قبل الميلاد .



شكل رقم (١٩) قناع و فواكه - دار إله الغابات - بومبي - متحف الآثار - نابولي - فسيفساء
هيلينستية - القرن الثاني قبل الميلاد .



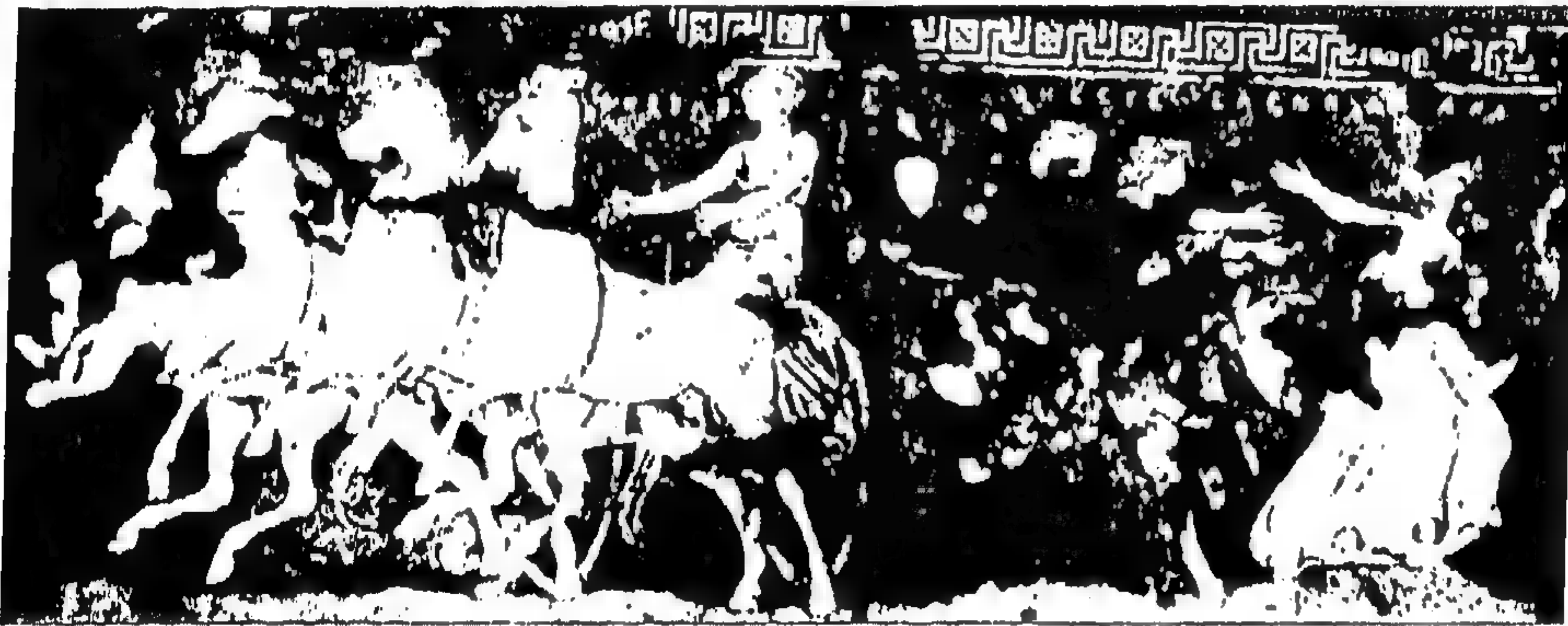
شكل رقم (٢٠) فسيفساء صيد الأسد - متحف الآثار - مدينة بيل - فسيفساء هيلينستية - نهاية القرن الرابع قبل الميلاد - الإرتفاع ١,٦٣٥ متر .



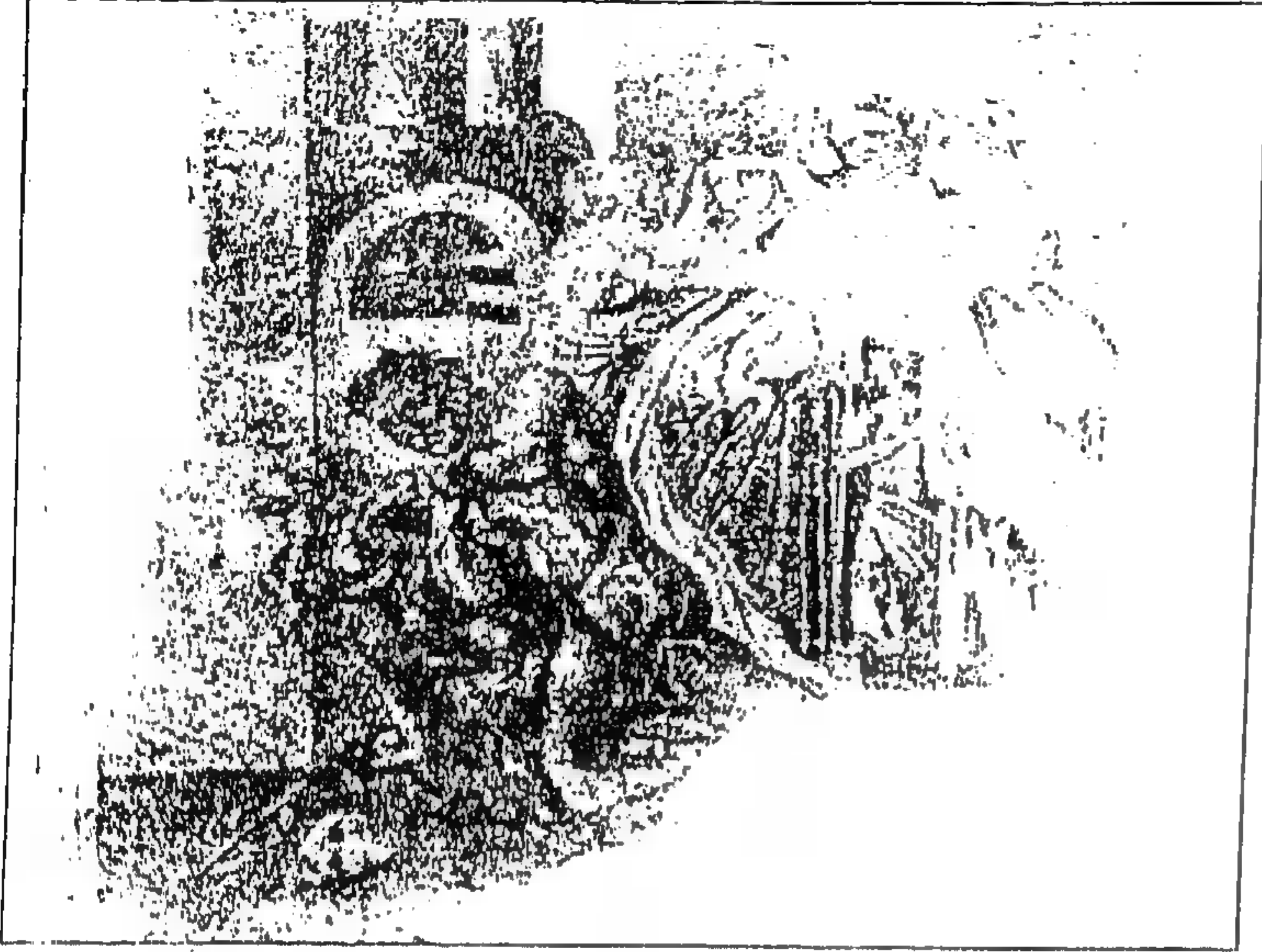
شكل (٢١) فسيفساء صيد الغزال - مدينة بيل - فسيفساء هيلينستية - القرن الرابع قبل الميلاد - الإرتفاع ٣,١٠ متر .



شكل رقم (٢١-أ) فسيفساء صيد الغزال .. تفصيلية من اللوحة السابقة .



شكل (٢٢) فسيفساء إختطاف تيزيه لهلين - متحف الآثار - مدينة بيل - فسيفساء هيلينستية -
النصف الثاني من القرن الرابع قبل الميلاد - المساحة الكلية ٨,٤٠ x ٢,٨٠ متر .



شكل رقم (٢٣) فسيفساء نيزون و المينيتور - بومبي - متحف الآثار - نابولي - فسيفساء
هيلينستية - القرن الثاني قبل الميلاد .



شكل رقم (٢٤) ديونيسوس يمتطي الفهد - دار الأفتحة - ديلوس - فسيفساء هيلينستية - القرن
الثاني قبل الميلاد - الارتفاع ١,٠٨ متر .



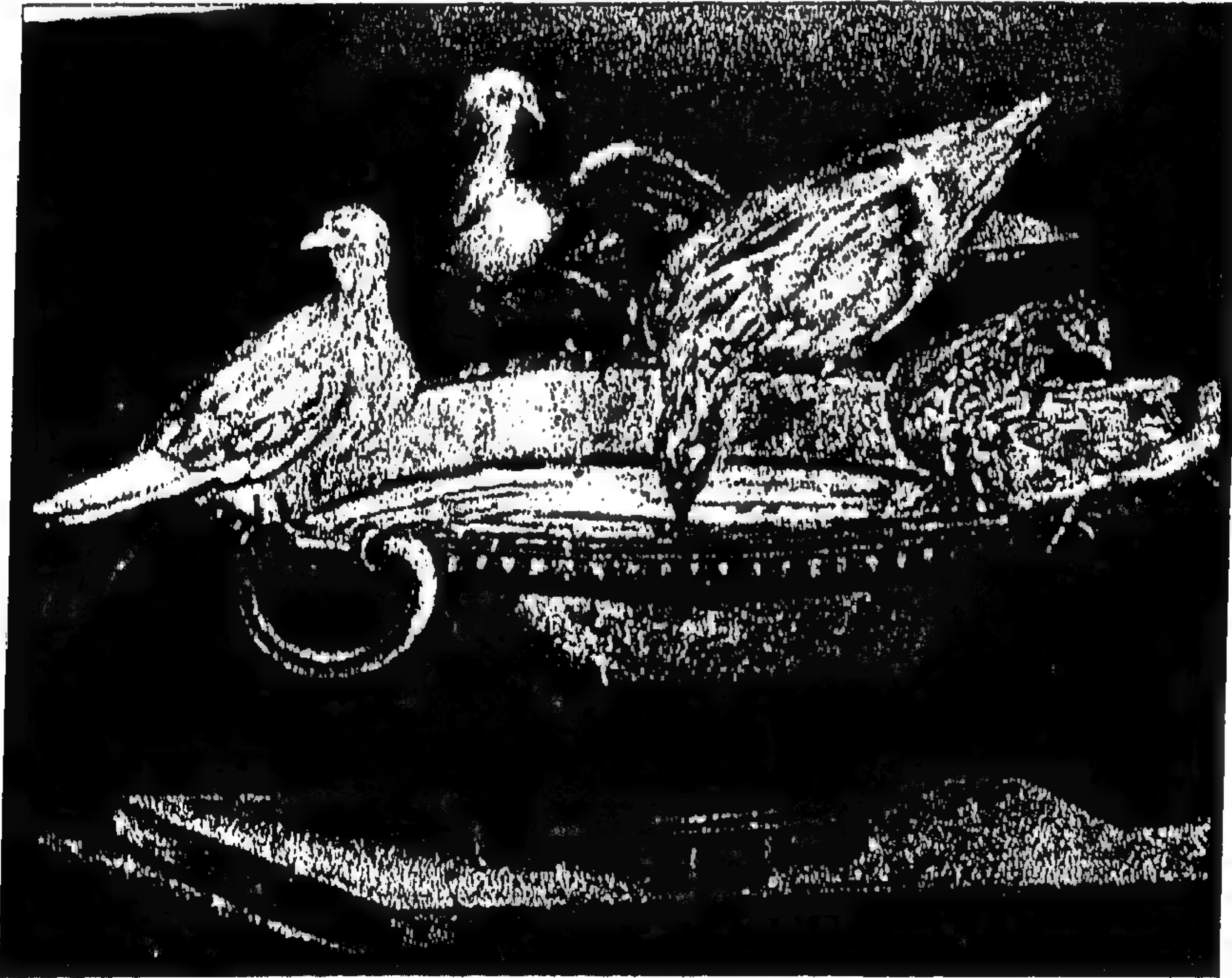
شكل رقم (٢٥) فسيفساء الموسيقيين الجائلين - فيلا سيسرون - بومبي - متحف الآثار - نابولي - فسيفساء هيلينستية - النصف الثاني من القرن الثاني قبل الميلاد - نسخة من عمل أصلي يرجع إلى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد.



شكل رقم (٢٦) فسيفساء مشهد زيارة إلى الساحرة - فيلا سيسرون - بومبي - متحف الآثار - نابولي - فسيفساء هيلينستية - القرن الثاني قبل الميلاد - نسخة من عمل أصلي يرجع إلى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد.



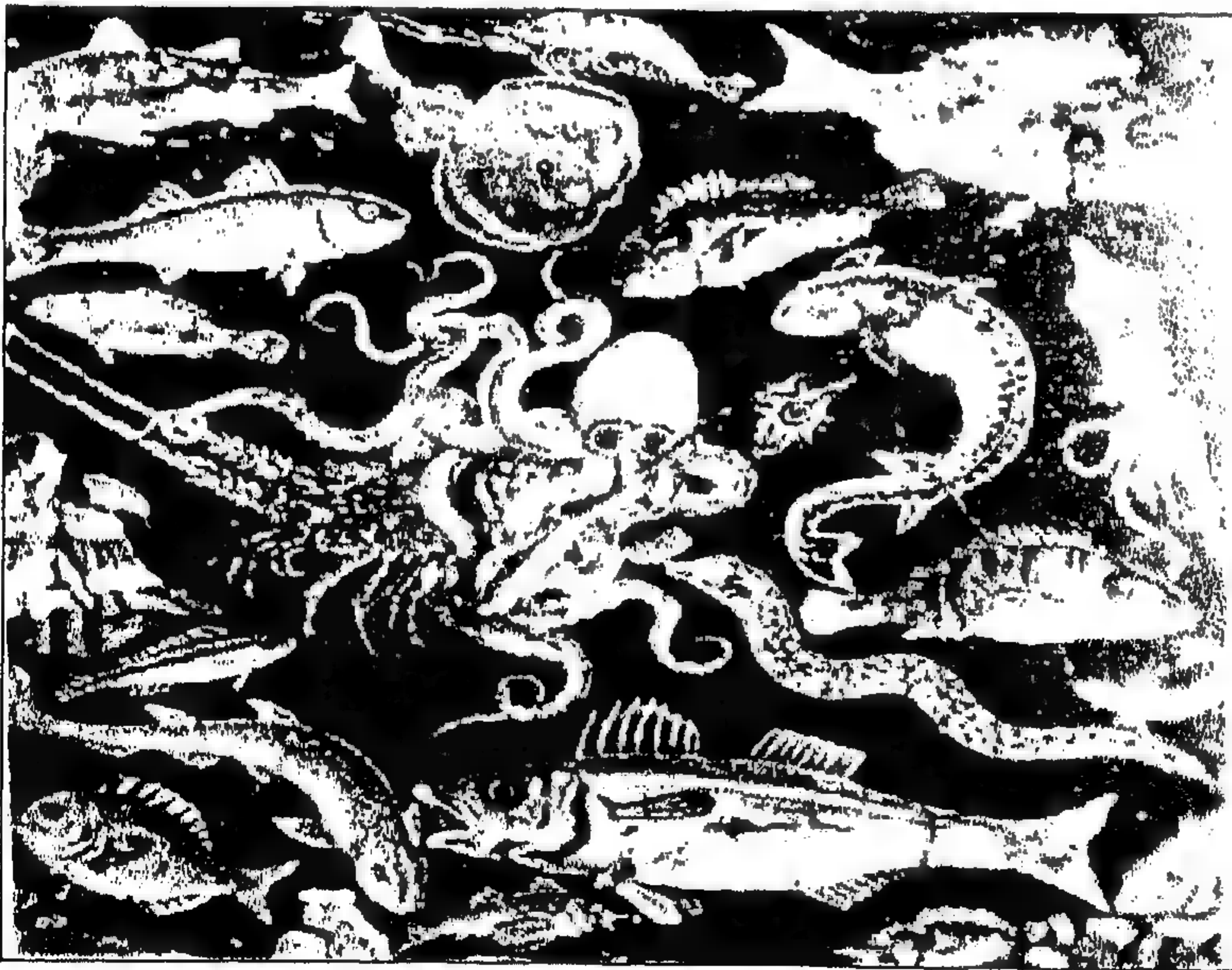
شكل رقم (٢٧) فسيفساء إيروس (إله الجنس) - تفصيلية - دار أولياء العهد - ديلوس - فسيفساء هيلينستية - النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي .



شكل رقم (٢٨) صور الحمام على الإناء - فيلا هادريان - نيقولي - متحف كابيتولين - روما - فسيفساء هيلينستية - القرن الثاني الميلادي - نسخة من عمل أصلي يرجع إلى بداية القرن الثاني قبل الميلاد .



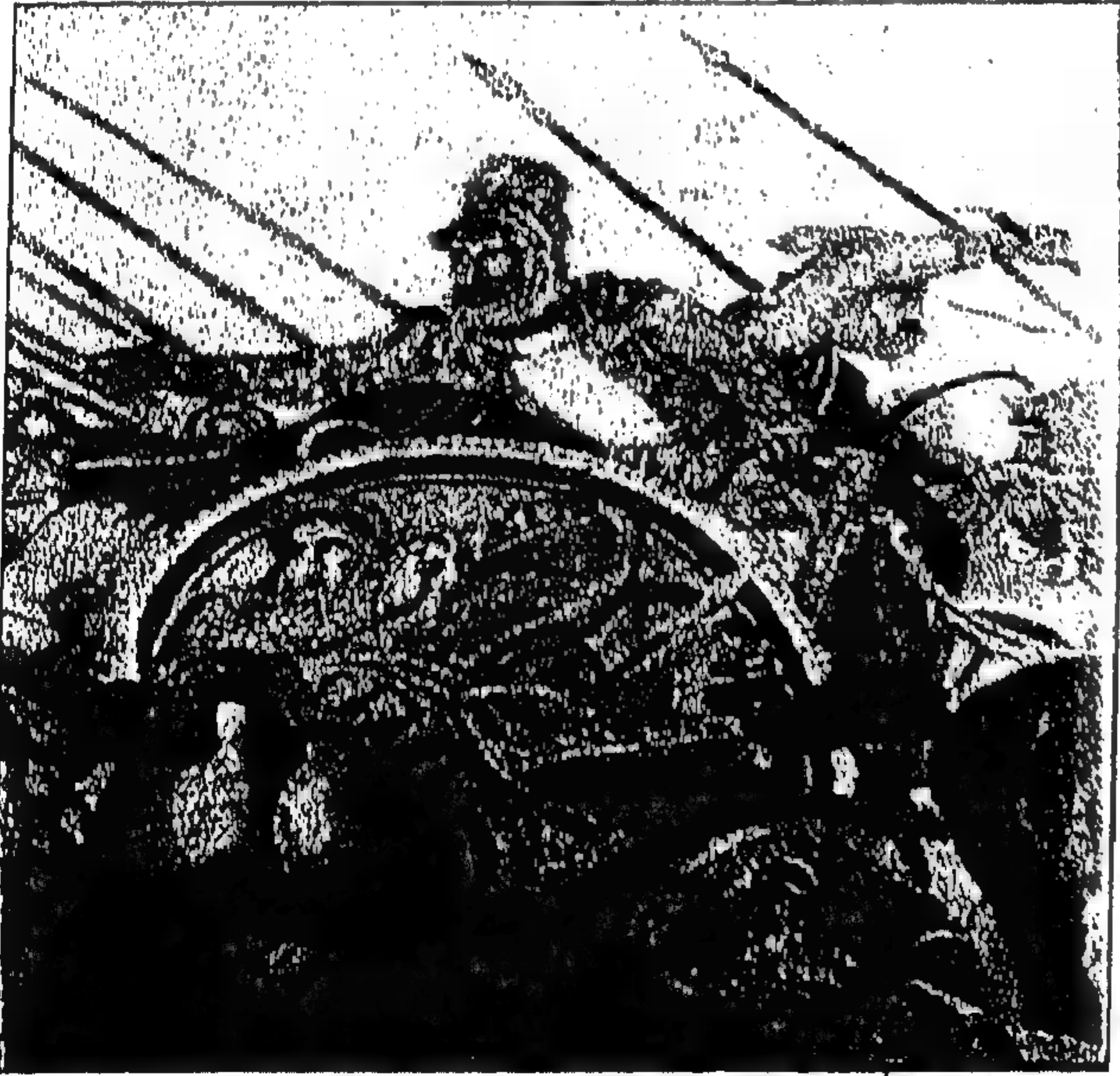
شكل رقم (٢٩) فسيفساء الكائنات البحرية - دار إله الغابات - بومبي - متحف الآثار - نابولي
- فسيفساء هيلينستية - نهاية القرن الثاني قبل الميلاد ارتفاع ١,١٧ م.



شكل رقم (٣٠) فسيفساء الكائنات البحرية في قاع البحر - دار إله الغابات - بومبي - متحف
الآثار - نابولي - فسيفساء هيلينستية - نهاية القرن الثاني قبل الميلاد ارتفاع ٠,٦٢ م.



شكل رقم (٣١) تفصيلية من فسيفساء المشاهد النيلية - دار إله الغابات - بومبي - متحف الآثار نابولي - فسيفساء هيلينستية - القرن الثاني قبل الميلاد - الإرتفاع ٠,٦٤ متر .



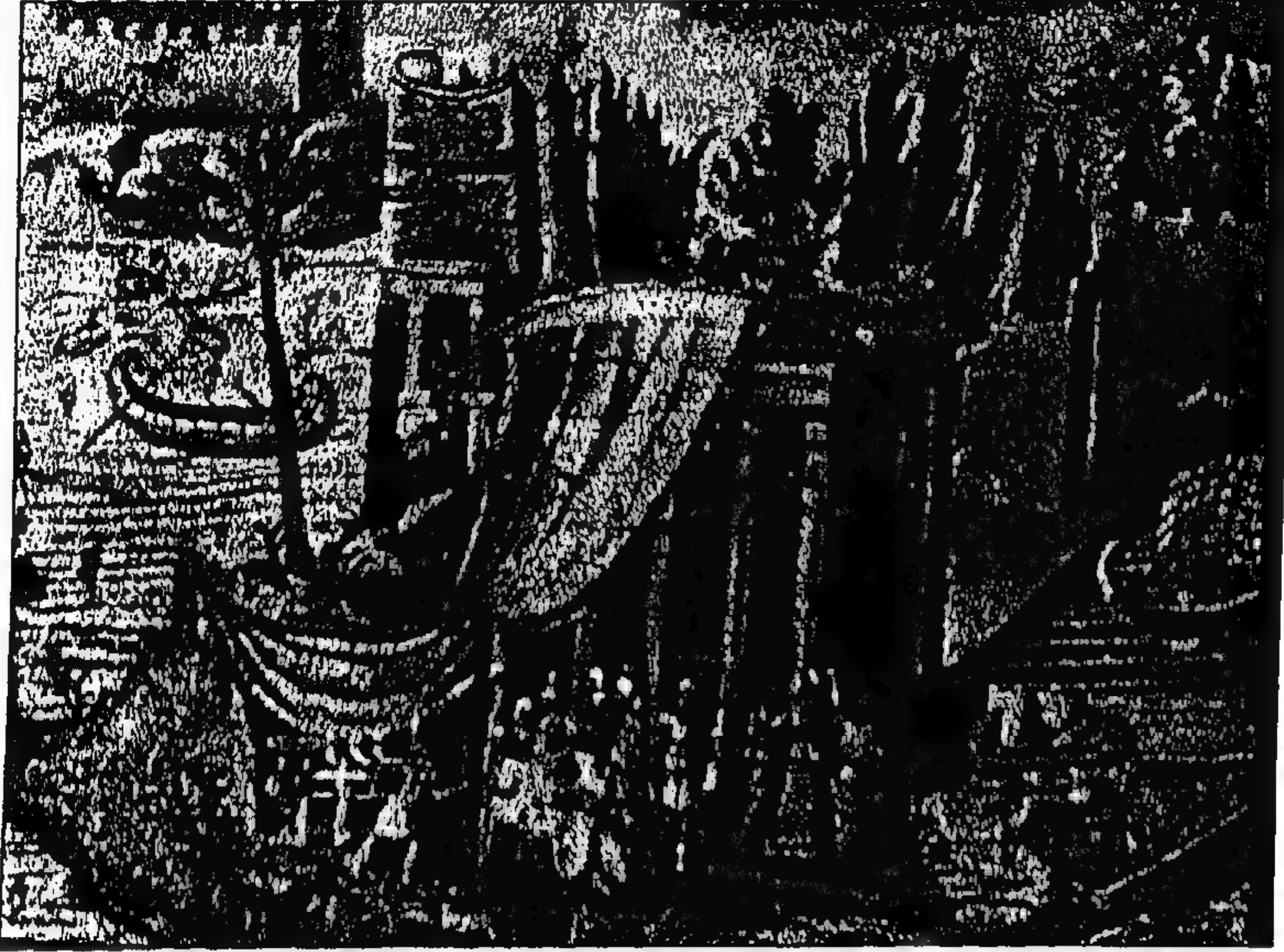
شكل رقم (١٣٢) الإسكندر الأكبر - تفصيلية من فسيفساء الإسكندر - متحف الآثار - نابولي - فسيفساء هيلينستية - القرن الثاني قبل الميلاد .



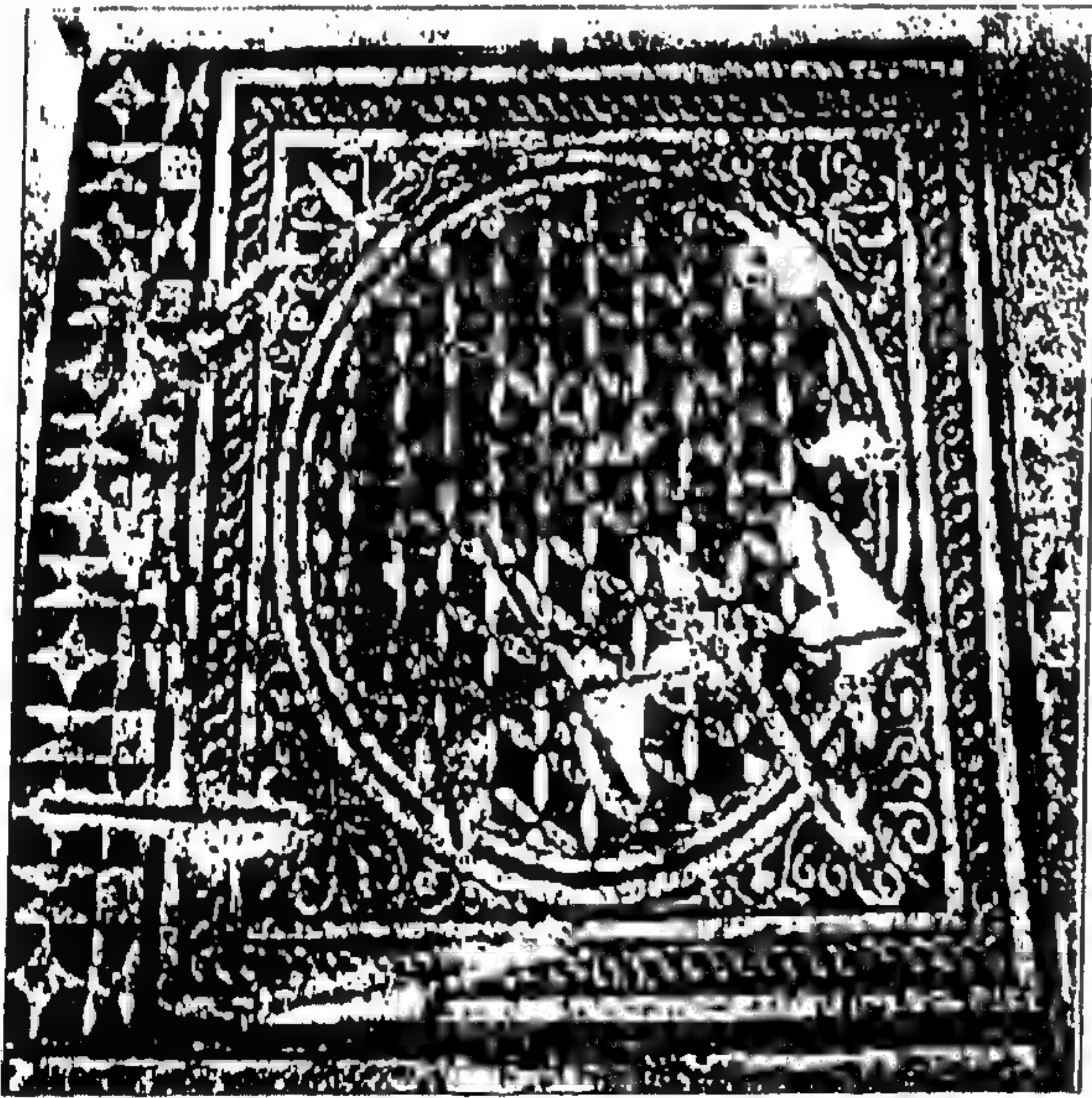
شكل رقم (٣٢ - ب) الملك دارا (ملك الفرس) تفصيلية من فسيفساء الإسكندر - متحف الآثار - نابولي - فسيفساء هيلينستية - القرن الثاني قبل الميلاد .



شكل رقم (٣٣) فسيفساء مشاهد نيلية (برينست) - متحف برنستينو باربريانو - بالسترينا - فسيفساء هيلينستية - القرن الأول قبل الميلاد - المساحة ٥,٢٥ x ٦,٥٦ متر .



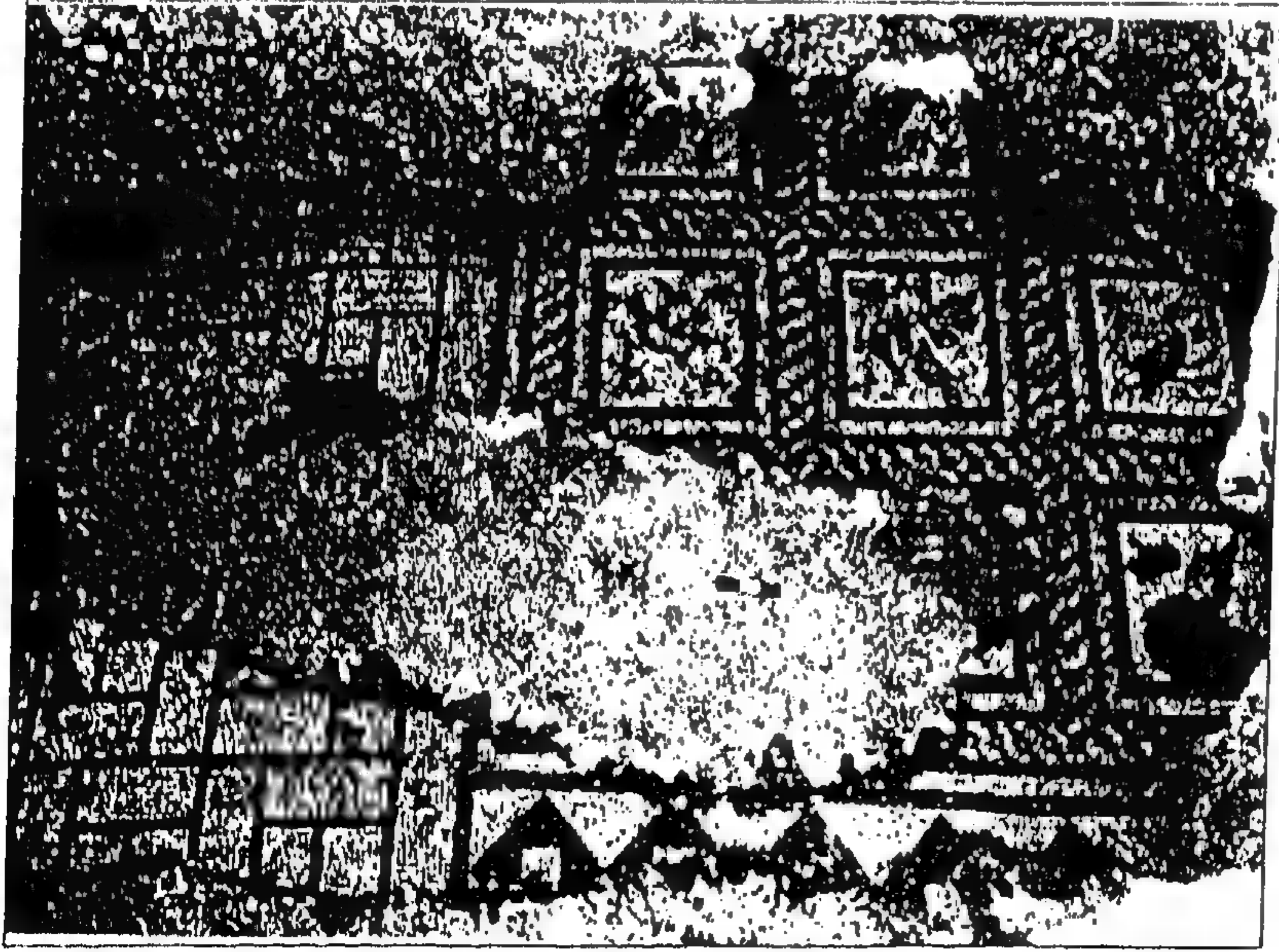
شكل رقم (٣٣-١) معبد ديلا فورتونا - تفصيلية من اللوحة السابقة - متحف برنستينو باربريانو -
بالسترينا - - فسيفساء هيلينستية - القرن الأول قبل الميلاد .



شكل رقم (٣٤) زخارف هندسية - فسيفساء أرضية منزل بالمعمورة - (فسيفساء هيلينستية)
المتحف اليوناني الروماني - الاسكندرية .



شكل رقم (٣٥) زخارف هندسية - فسيفساء أرضية منزل بالشاطبي -- (فسيفساء هيلينستية)
المتحف اليوناني الروماني-الأسكندرية.



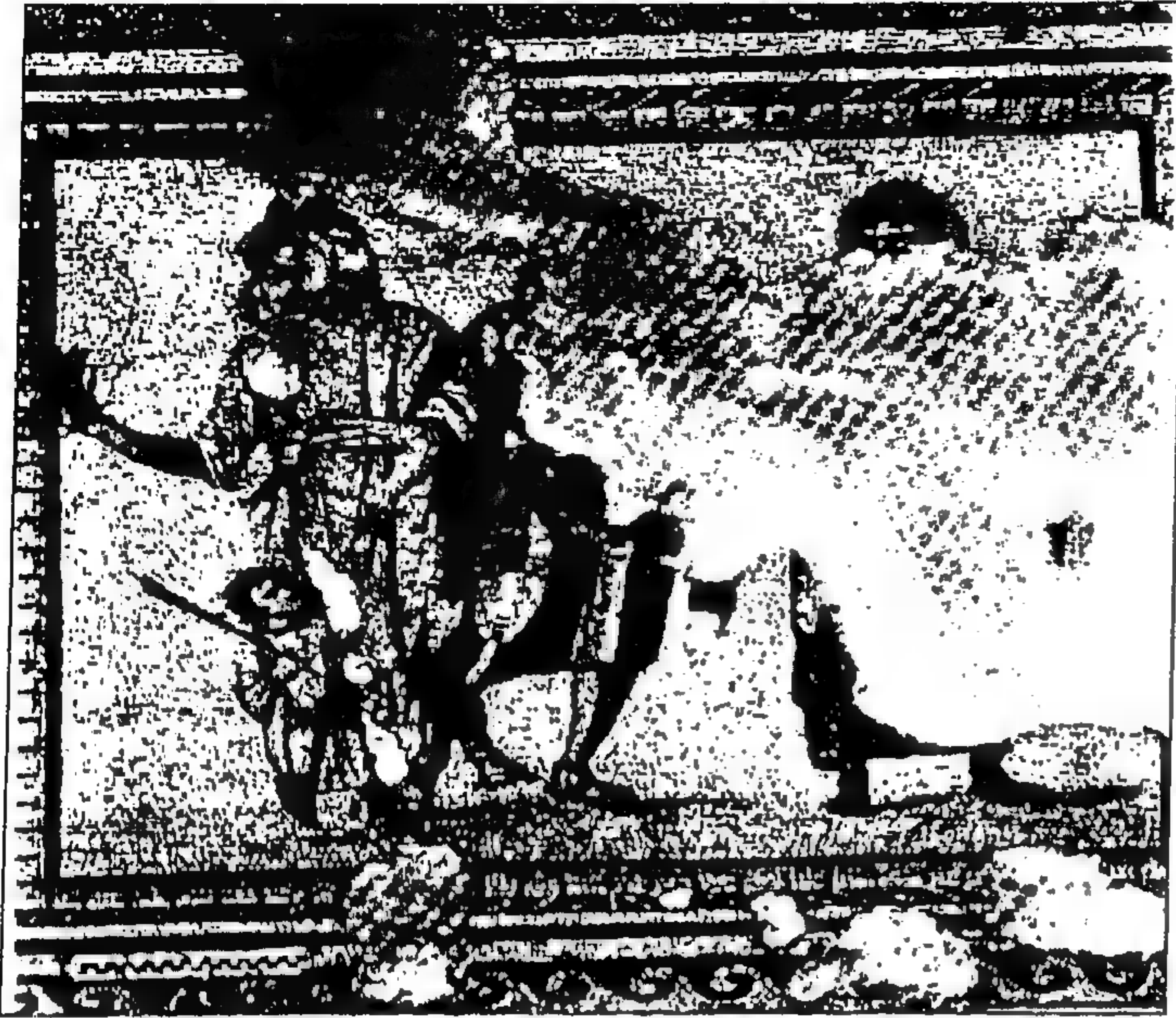
شكل رقم (٣٦) طيور و زخارف هندسية - فسيفساء أرضية منزل يكوم الدكه -- (فسيفساء
هيلينستية) المتحف اليوناني الروماني الاسكندرية.



شكل رقم (٣٧) تجسيد مدينة الاسكندرية - ثيموس - فسيفساء هيلينستية - المتحف اليوناني الروماني - الاسكندرية - القرن الثاني قبل الميلاد .



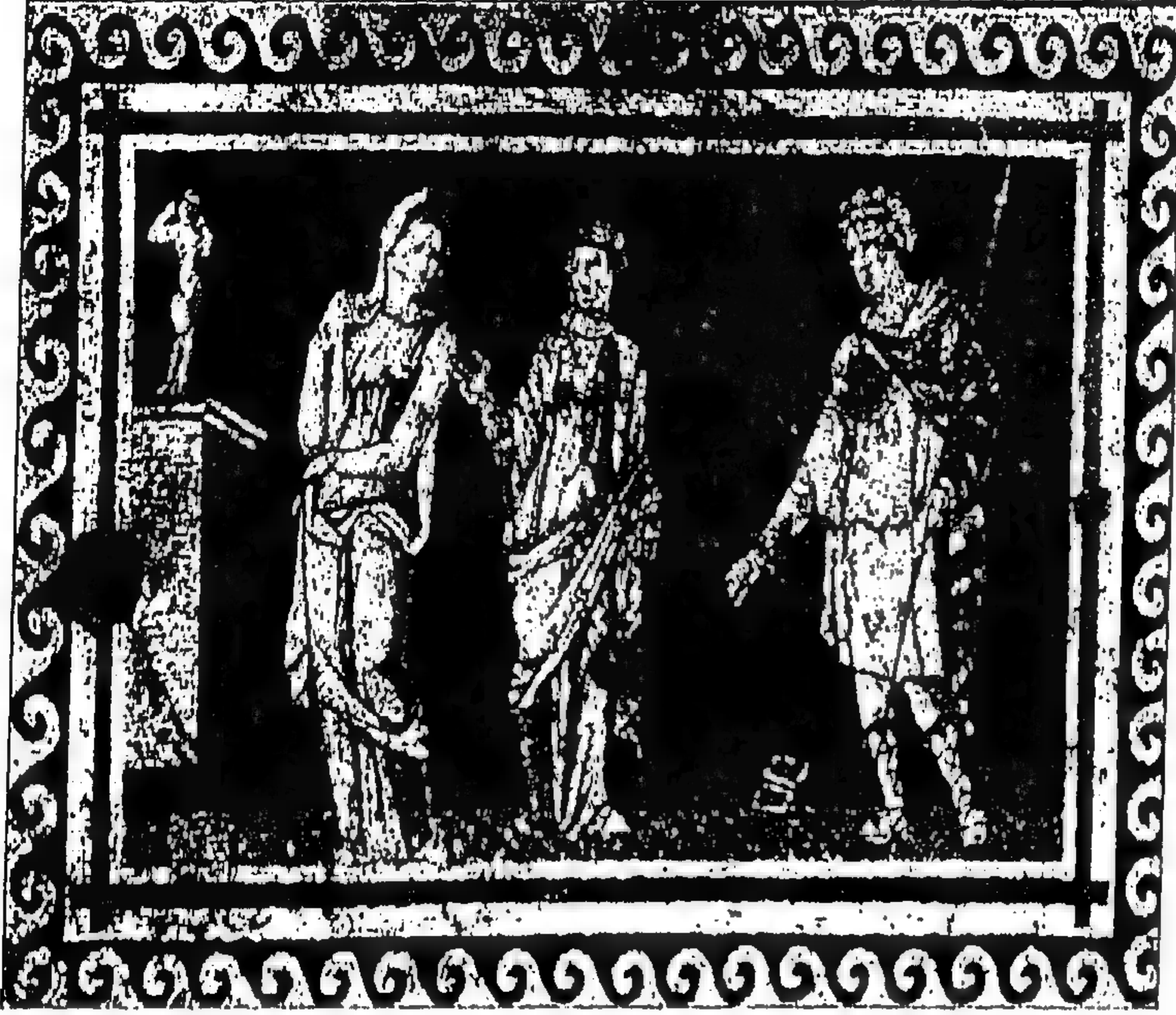
شكل رقم (٣٨) تجسيد مدينة الاسكندرية - ثيموس - فسيفساء هيلينستية - المتحف اليوناني الروماني - الاسكندرية - النسخة الثانية .



شكل رقم (٣٩) ميديا و جيسون (مشهد مسرحي من أعمال أوربيديس المسرحية) - اللوحة المركزية - أرضية فيلا بمدينة دافني - فسيفساء هيلينستية - أنطاكية - أواخر القرن الثاني الميلادي.



شكل رقم (٤٠) مشهد مسرحي (من أعمال أوربيديس المسرحية) - اللوحة الثانية (يمين اللوحة المركزية) - أرضية فيلا بمدينة دافني - فسيفساء هيلينستية - أنطاكية - أواخر القرن الثاني الميلادي.



شكل رقم (٤١) فيدرا و هيبو ليتوس تتوسطهم الخادمة - مشهد مسرحي (من أعمال أوربيديس المسرحية) - اللوحة الثالثة (يسار اللوحة المركزية) - أرضية فيلا بمدينة دافني - فسيفساء هيلينستية - أنطاكية - أواخر القرن الثاني الميلادي.



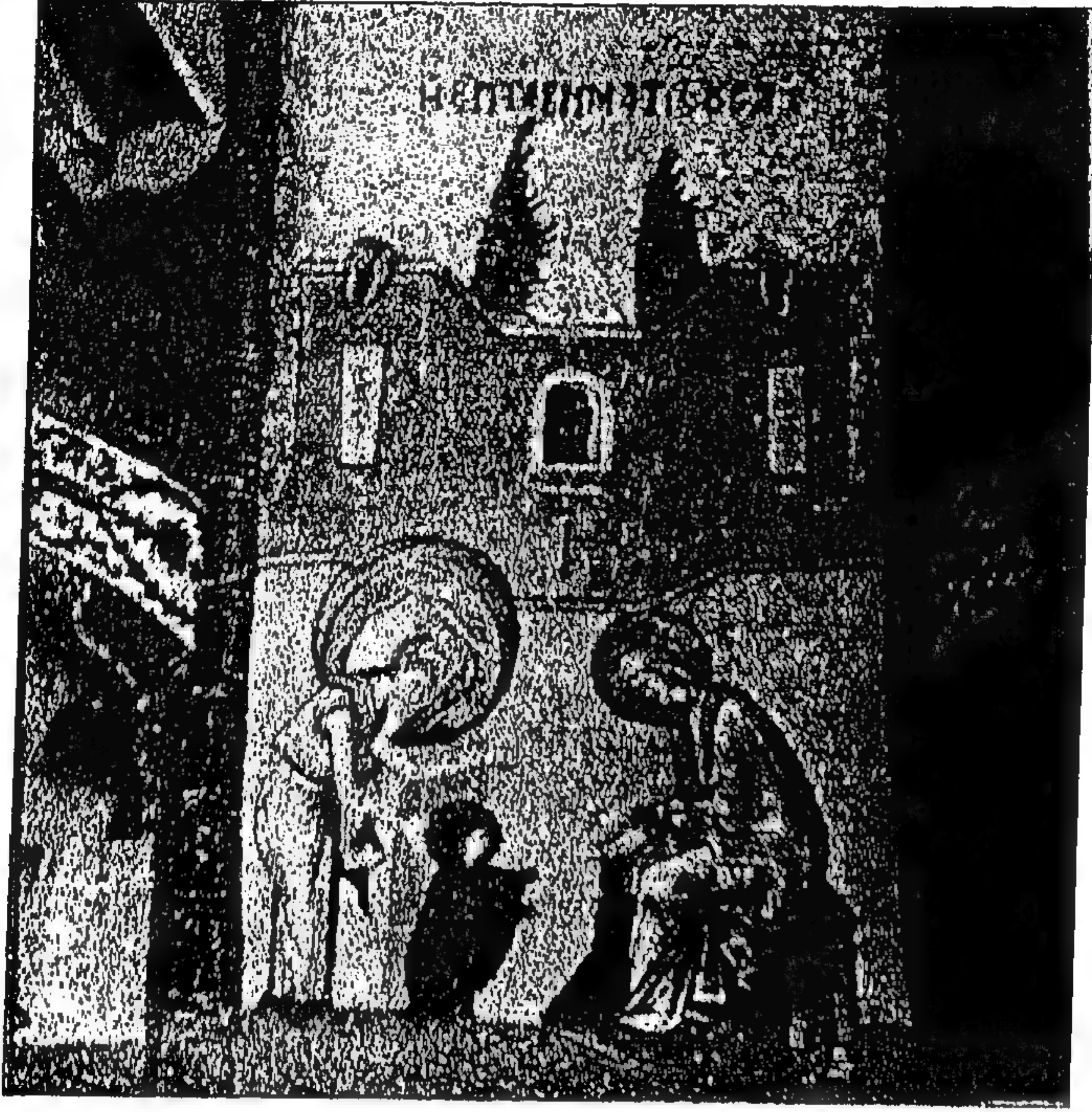
شكل رقم (٤٢) باريس و هيلين و أفروديت - مشهد مسرحي (من أعمال أوربيديس المسرحية) - اللوحة الرابعة (أعلى اللوحة المركزية) - أرضية فيلا بمدينة دافني - فسيفساء هيلينستية - أنطاكية - أواخر القرن الثاني الميلادي.



شكل رقم (٤٣) إيفجينيا (مشهد مسرحي) - فسيفساء منزل في أنطاكية - فسيفساء هيلينستية - القرن الثاني الميلادي.



شكل رقم (٤٤) القديس لورانس - فسيفساء الحائط الخلفي للضريح - ضريح چالا بلاسيديا - رافينا فسيفساء بيزنطية - القرن الخامس الميلادي .



شكل رقم (٤٥) العذراء تتعلم الوقوف و السير - فسيفساء كنيسة المخلص - القسطنطينية -
فسيفساء بيزنطية - النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادي .



شكل رقم (٤٦) مشهد من حياة العذراء - تفصيلية من فسيفساء الدهليز الداخلي - كنيسة
المخلص - القسطنطينية - فسيفساء بيزنطية - القرن الرابع عشر الميلادي .



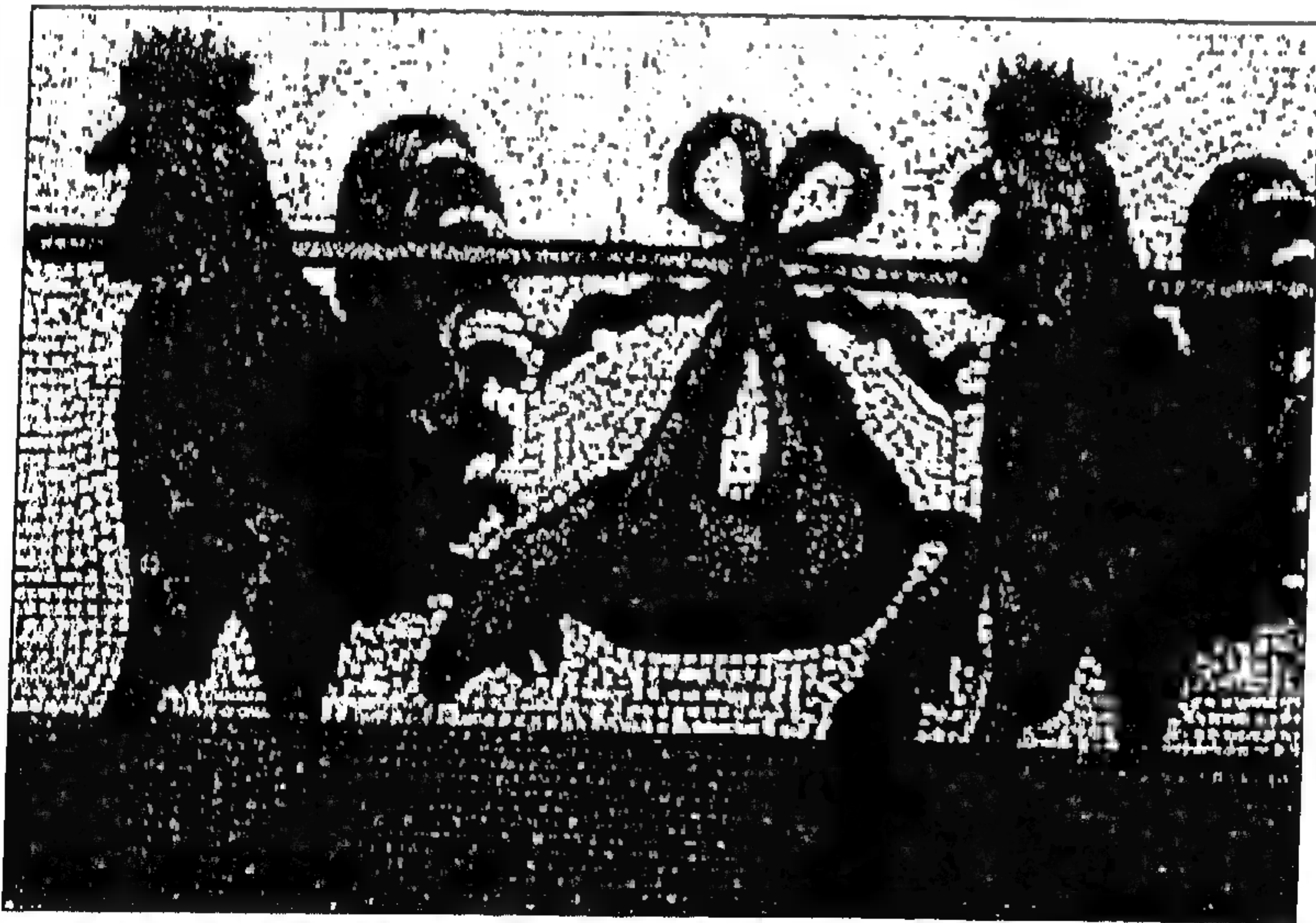
شكل رقم (٤٧) قبلة يهوذا - فسيفساء دير دافني - أتيكا فسيفساء بيزنطية - القرن الحادي عشر الميلادي .



شكل رقم (٤٨) مشهد رعي - تفصيلية من فسيفساء أرضية فيلا هادريان - تيفولي - فسيفساء ميلينسية - القرن الثاني الميلادي .



شكل رقم (٤٩) القديس لوقا - فسيفساء كنيسة القديس فيثال - رافينا - فسيفساء بيزنطية القرن السادس الميلادي.



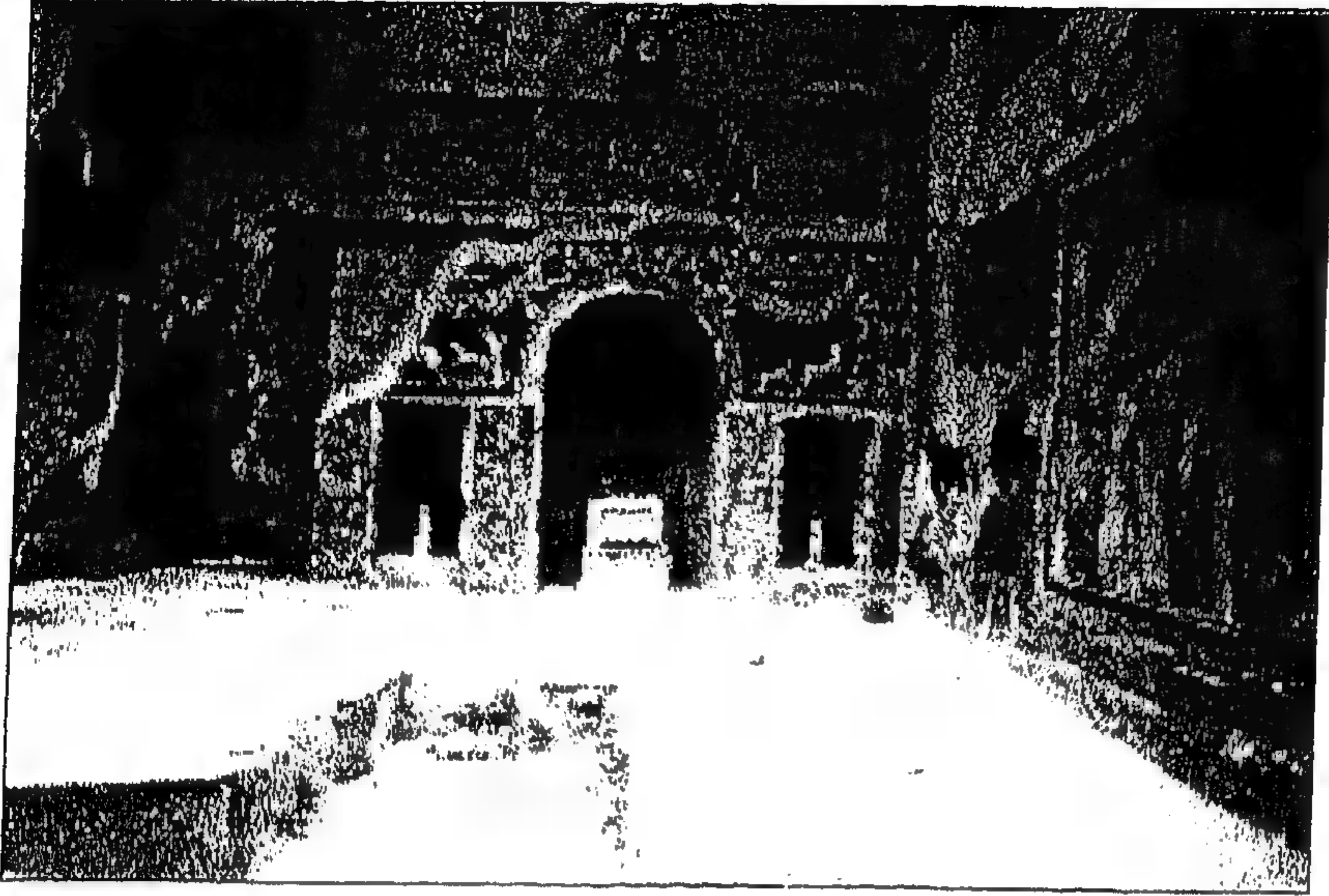
شكل رقم (٥٠) ديكان يحملان ثعلبا متدليا من عصا - تفصيلية من فسيفساء أرضية الصالة العرضية - كنيسة القديس مرقس - فينيسيا - فسيفساء بيزنطية القرن الثاني عشر الميلادي.



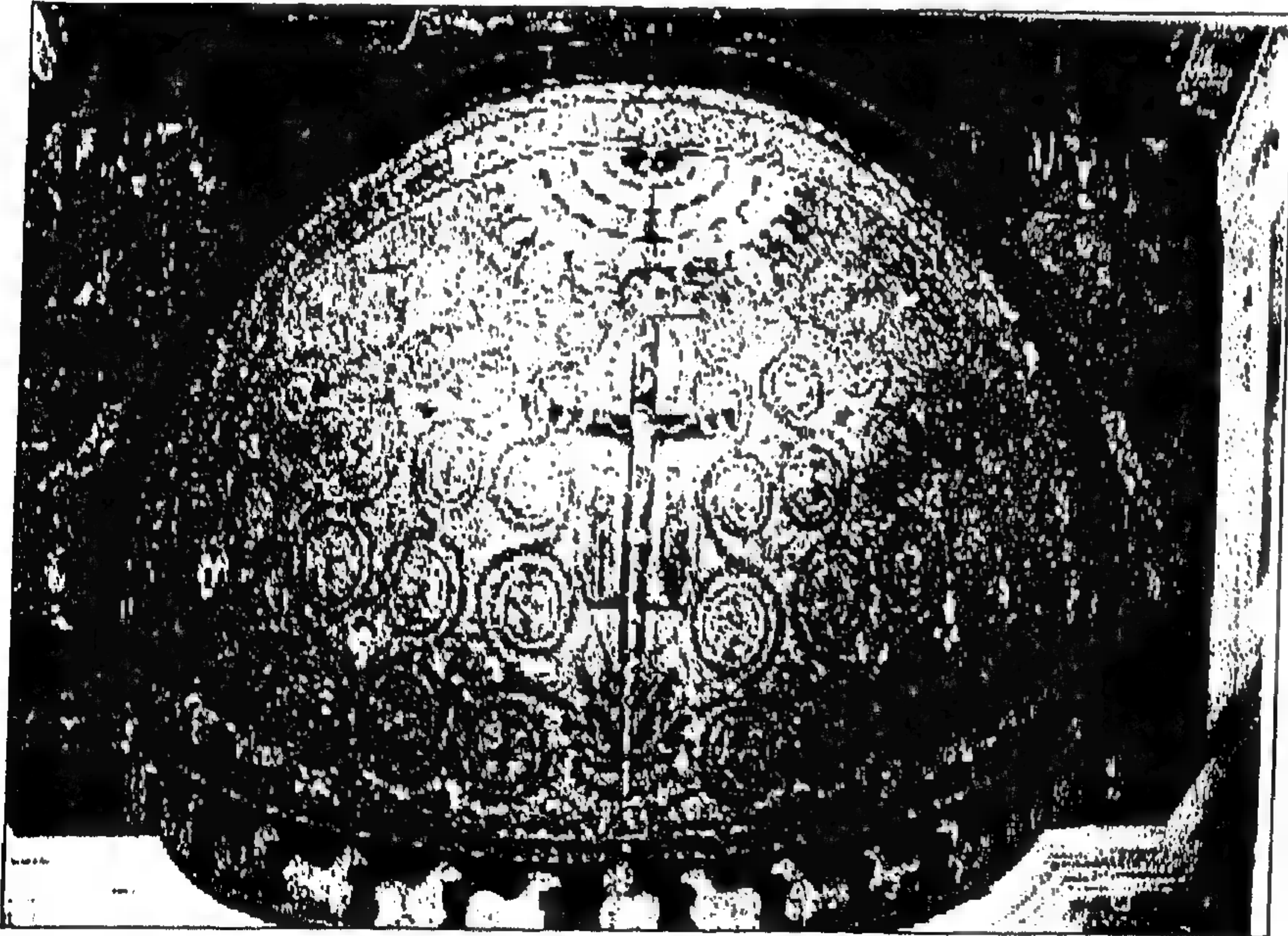
شكل رقم (٥١) فصول السنة - فسيفساء أرضية - متحف كورينيوم - فسيفساء رومانية - القرن الثاني عشر الميلادي •



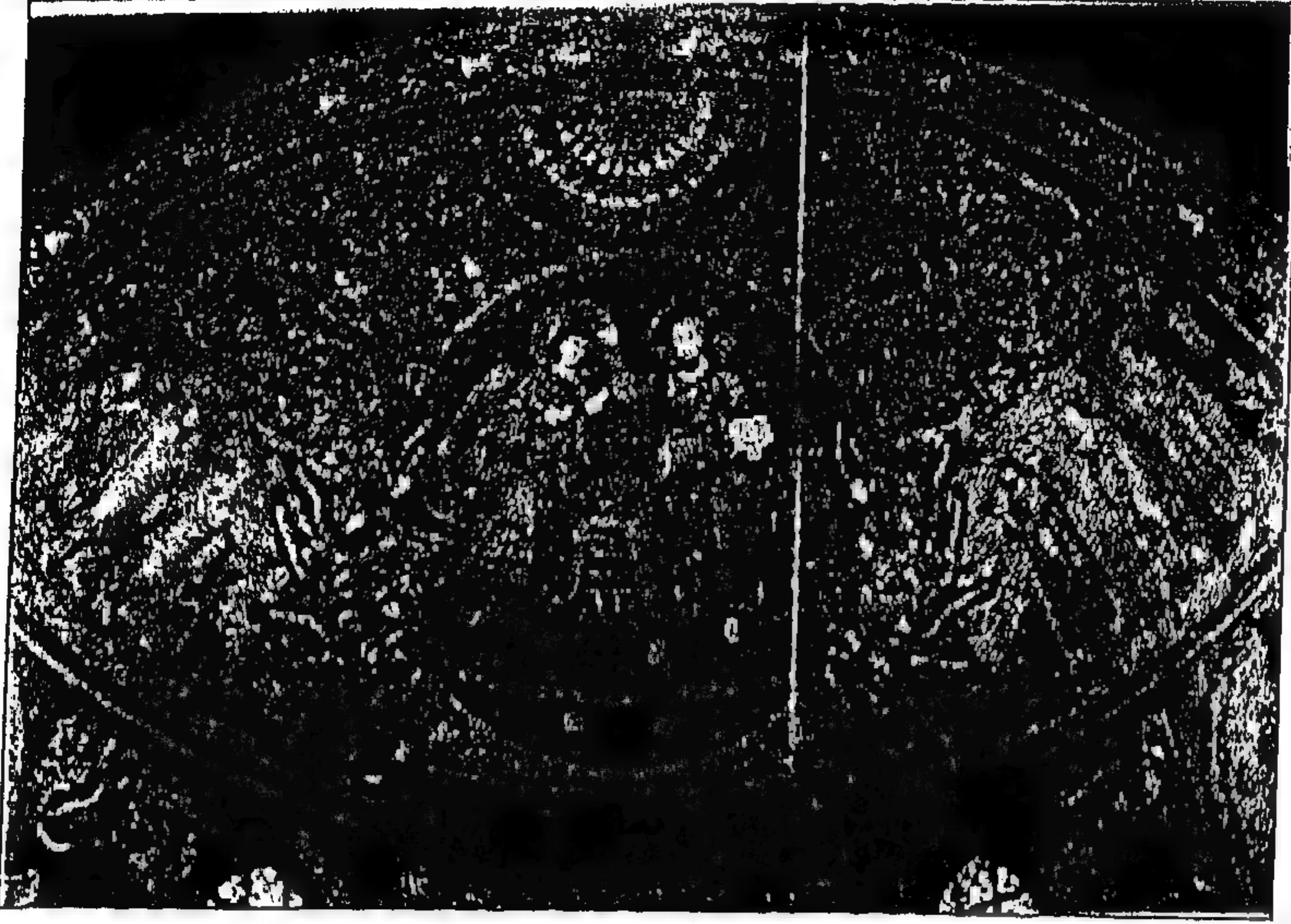
شكل رقم (٥١-أ) الخريف - تفصيلية من فسيفساء الأرضية (فصول السنة) •



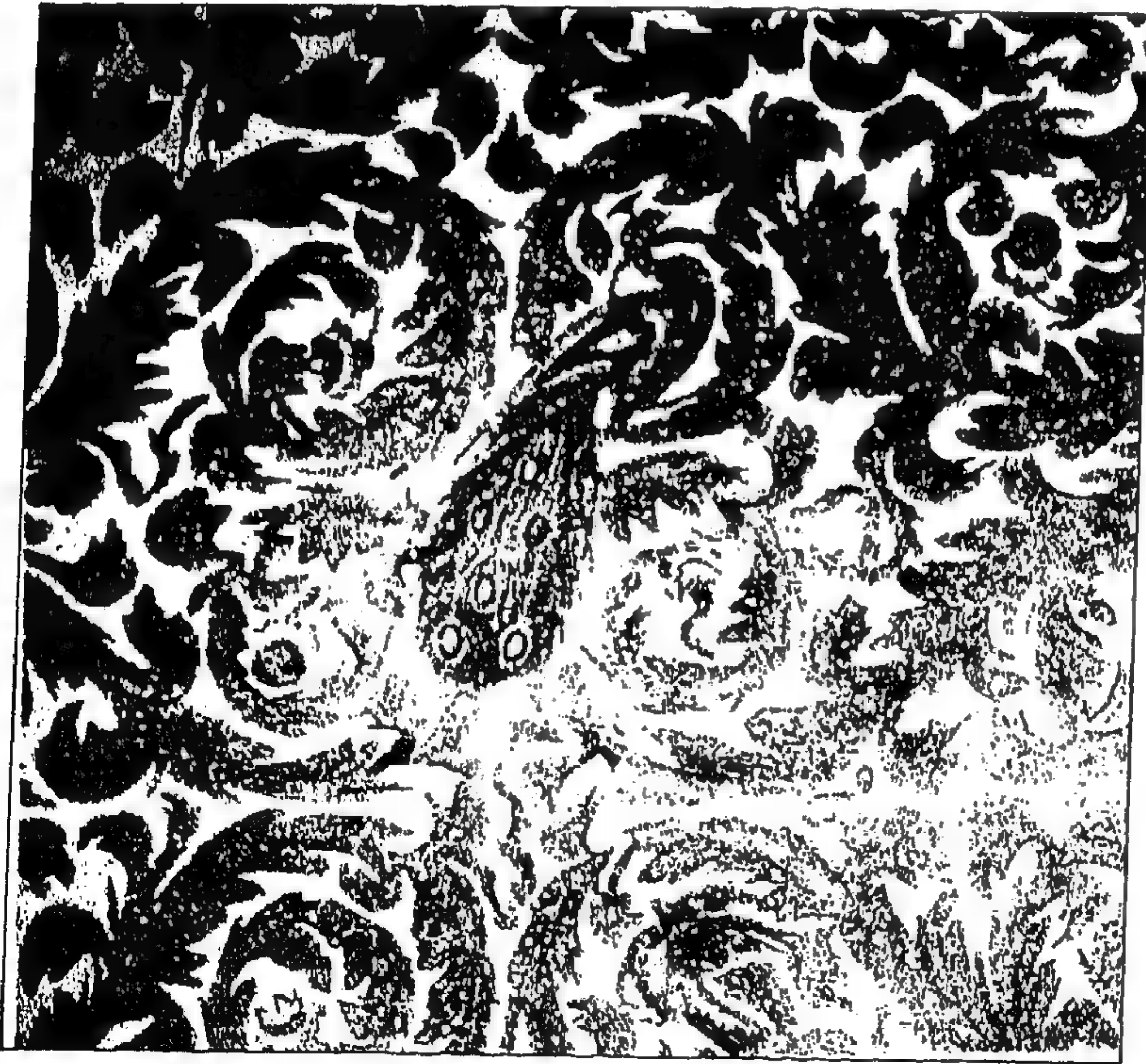
شكل رقم (٥٢) فسيفساء الجدار الأيمن (يتضمن الشكل المروحي أعلى الجدار)
صحن دار الغزال في هيراكليوم - القرن الأول قبل الميلاد .



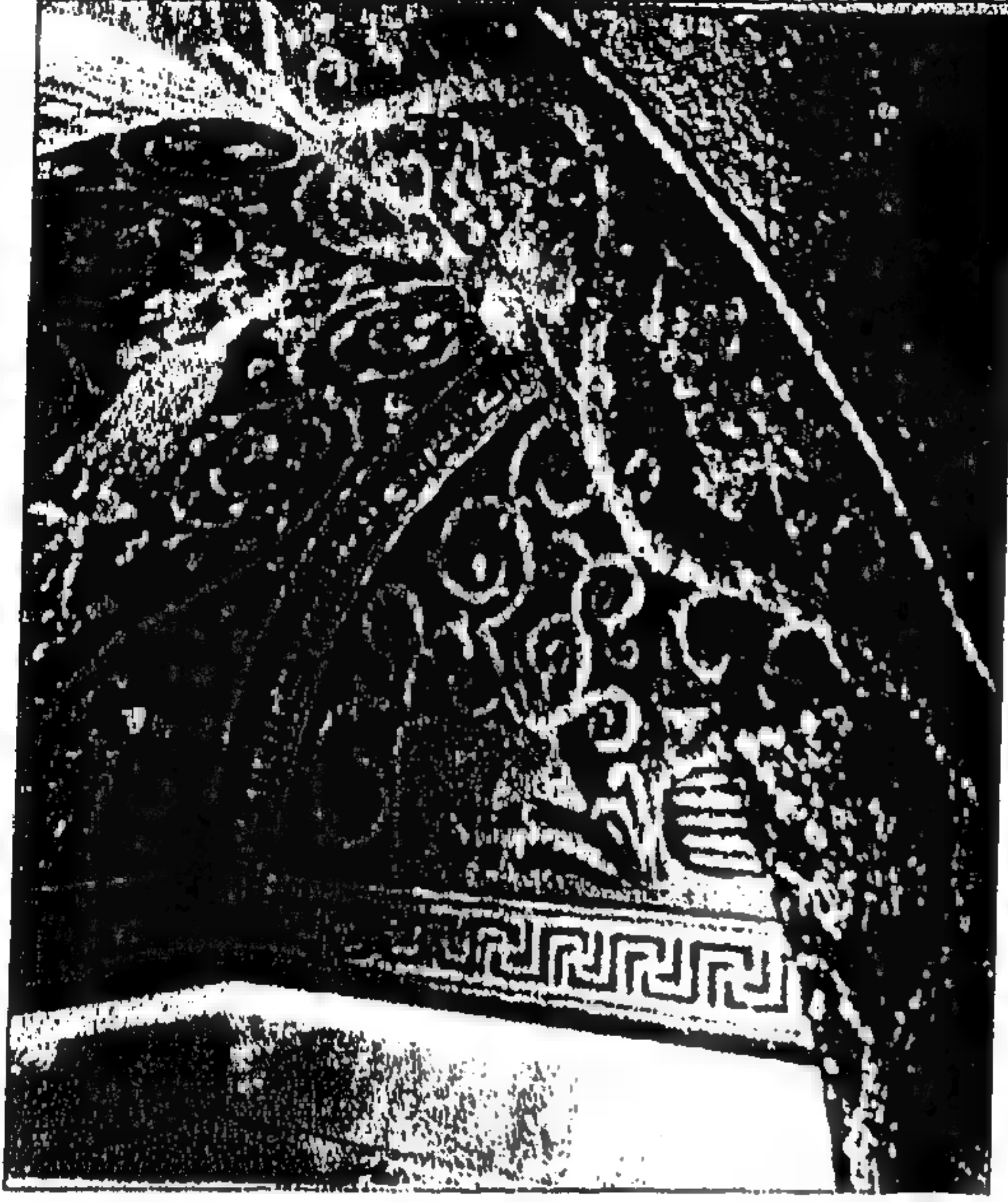
شكل رقم (٥٣) فسيفساء الحنية وقوس النصر - كنيسة القديس كليمانت -
روما - بداية القرن الثاني عشر الميلادي .



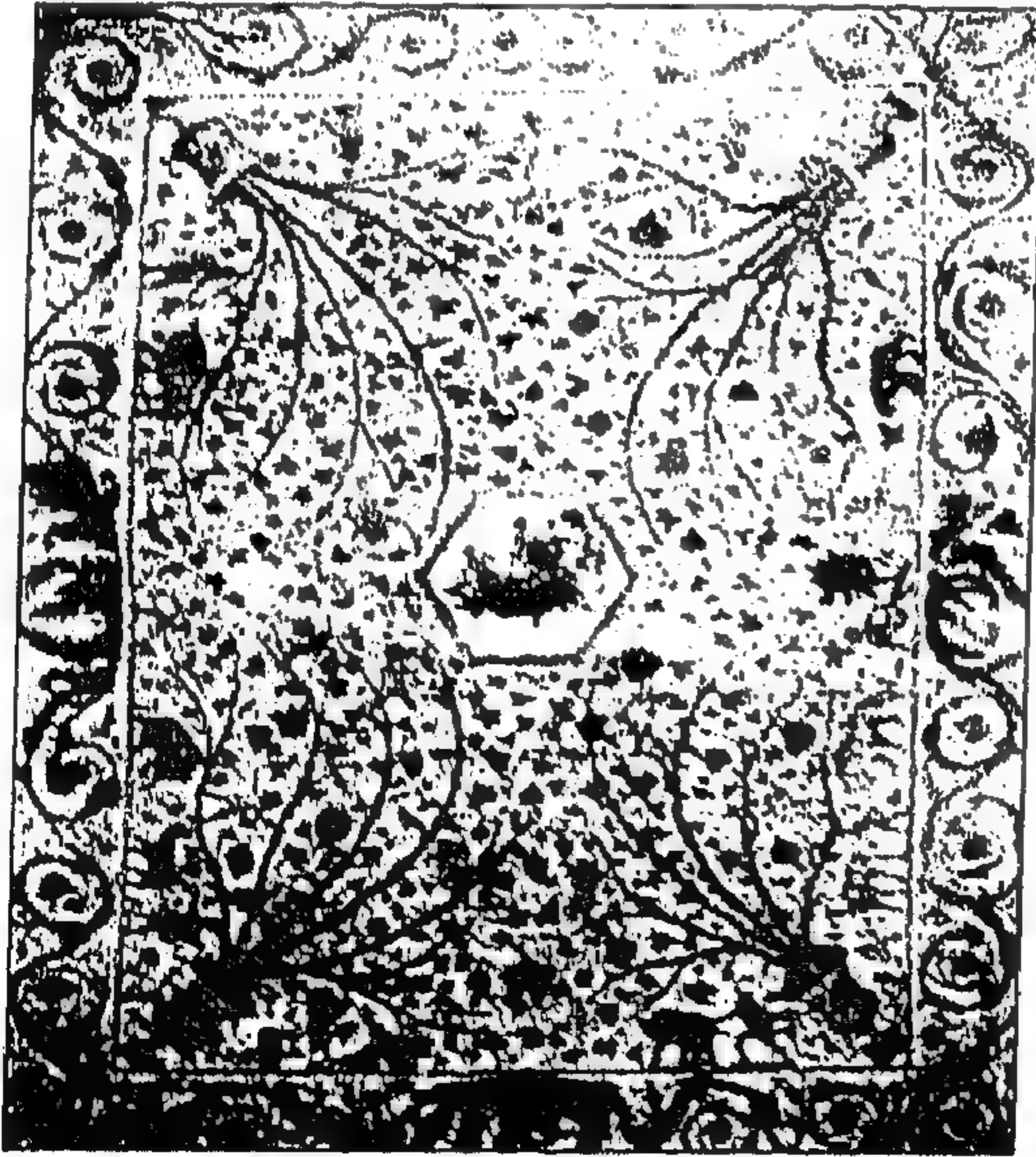
شكل رقم (٥٤) تتويج العذراء - فسيفساء الحنية الرئيسية - من أعمال چاكوبو توريني
كنيسة القديسة ماريا ماجوري - روما - أواخر القرن الثالث عشر - ١٢٩٥ م.



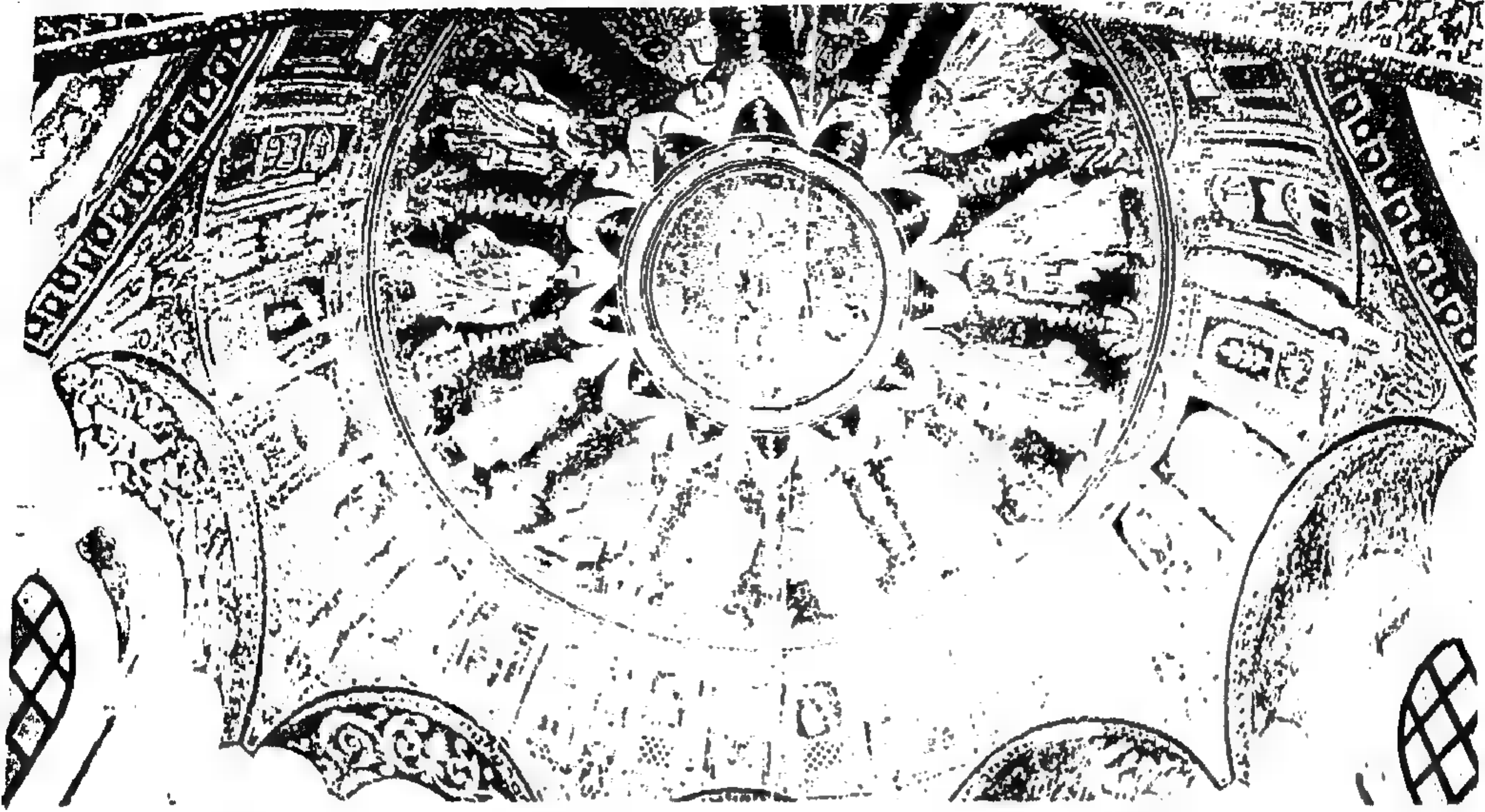
شكل رقم (٥٥) أوراق الأكانثوس تتخللها طيور - تفصيلية من أرضية فسيفساء
(فسيفساء تونسية) - متحف باربو.



شكل رقم (٥٦) تفصيلية من أحد أركان الجدران العلوية - فسيفساء ضريح چالا بلاسيديا
راقينا - القرن الخامس الميلادي .



شكل رقم (٥٧) تفريعات الأكاثوس وأوراق الكروم تتوسطها العناصر الأدمية
والحيوانية - أرضية فسيفساء (فسيفساء تونسية) متحف الديجم (Eldjem)
النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي .



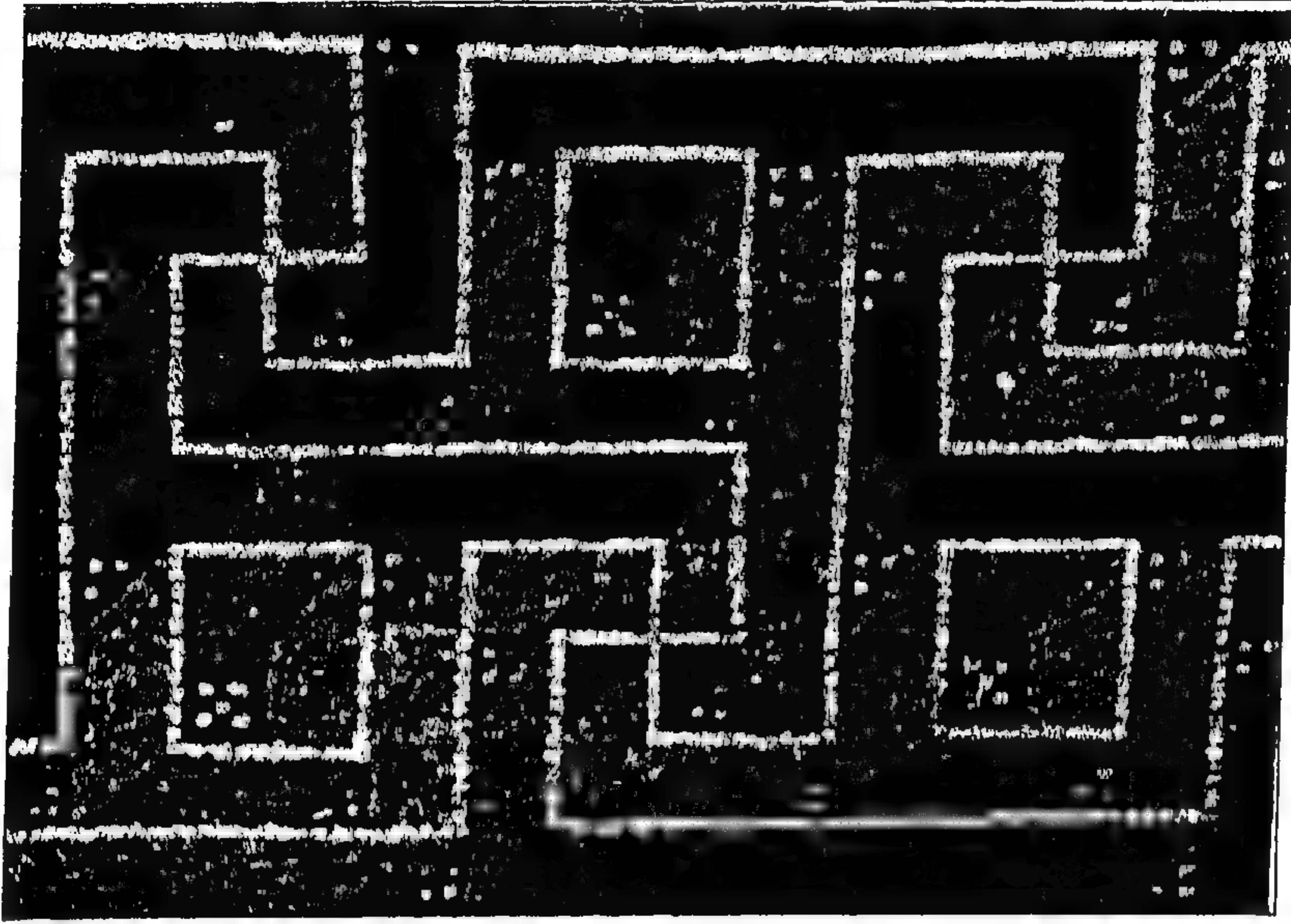
شكل رقم (٥٨) فسيفساء قبة المعمودية الأرثوذكسية - رافينا - القرن الخامس - ٤٤٩ : ٤٥٢ م



شكل رقم (٥٩) حاملي الأكواب - فسيفساء أرضية دار حاملي الأكواب - (فسيفساء تونسية) - متحف باردو - نهاية القرن الثالث الميلادي.



شكل رقم (٦٠) إكليل الغار إلى جانب بعض الزهور والثمار - إطار زخرفي (فسيفساء تونسية) - متحف باردو.



شكل رقم (٦١) تفصيلية من فسيفساء الإطار الخارجي المحدد للقبو الداخلي
ضريح چالابلاسيديا - رافينا - أوائل القرن الخامس الميلادي .



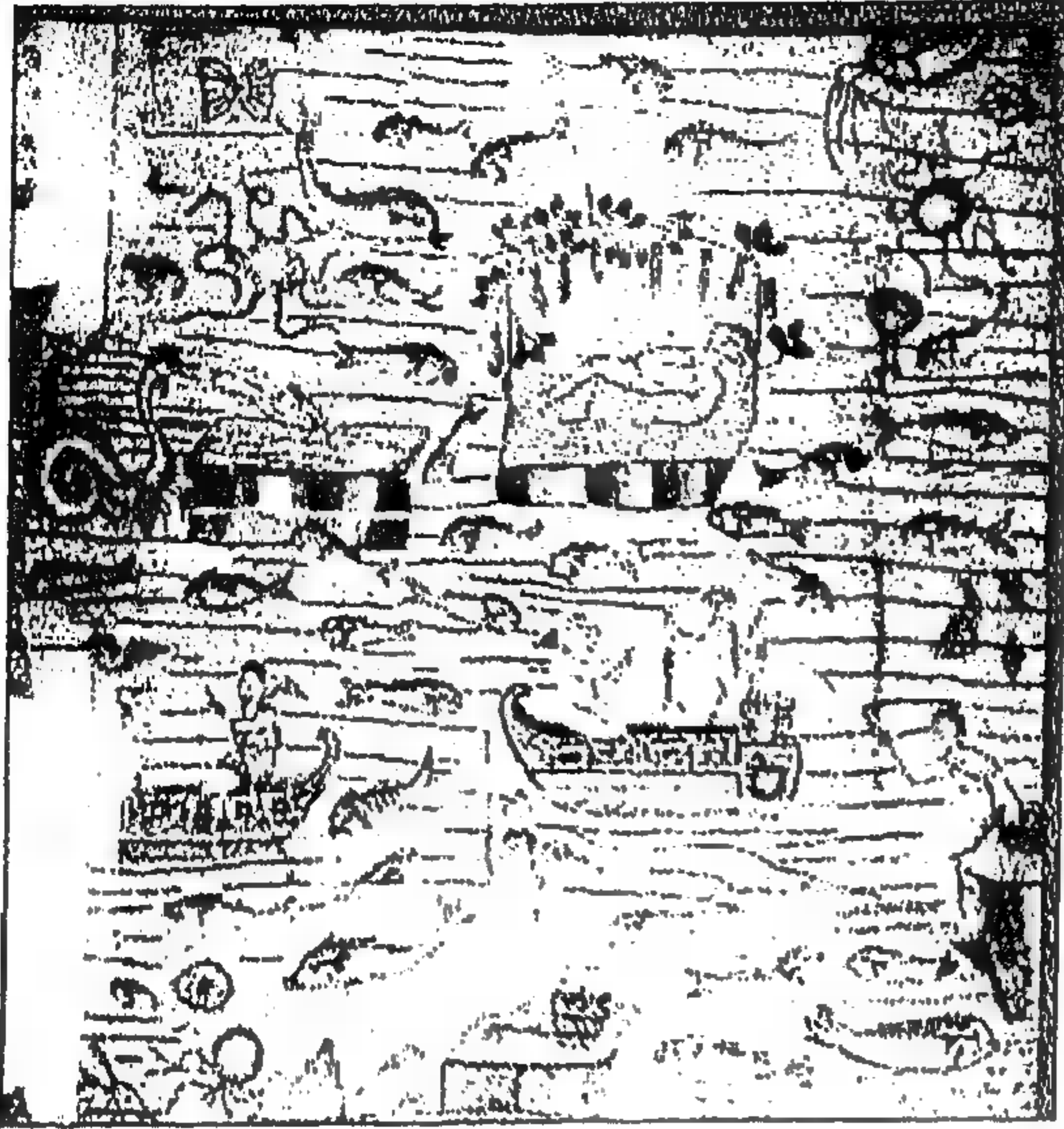
شكل رقم (٦٢) فسيفساء لسيدة تحمل صولجاناً - قرطاج - شمال إفريقيا
أواخر القرن الرابع وبداية الخامس الميلادي .



شكل رقم (٦٣) السيد المسيح الراعي - (تفصيلية) فسيفساء أرضية - كاتدرائية أكيليا
أواخر القرن الخامس الميلادي.



شكل رقم (٦٤) السيد المسيح يبدو كالشمس - فسيفساء قبة الضريح - كنيسة القديس بطرس
روما - بداية القرن الرابع الميلادي.



شكل رقم (٦٥) أرضية فسيفساء تصور قصة نوح - بازيليك أكيليا
حاليا كاتدرائية الأسقف نيودور - القرن الرابع الميلادي - ٣١٠: ٣٢٠ م .



شكل رقم (٦٦) زخارف طيور ونباتات - (تفصيلية) من فسيفساء قبة الضريح الخاص بالقديسة
كونستانزا - روما - القرن الرابع الميلادي .



شكل رقم (٦٧ أ) فسيفساء قبة ضريح القديسة كونستانزا - روما - القرن الرابع الميلادي.



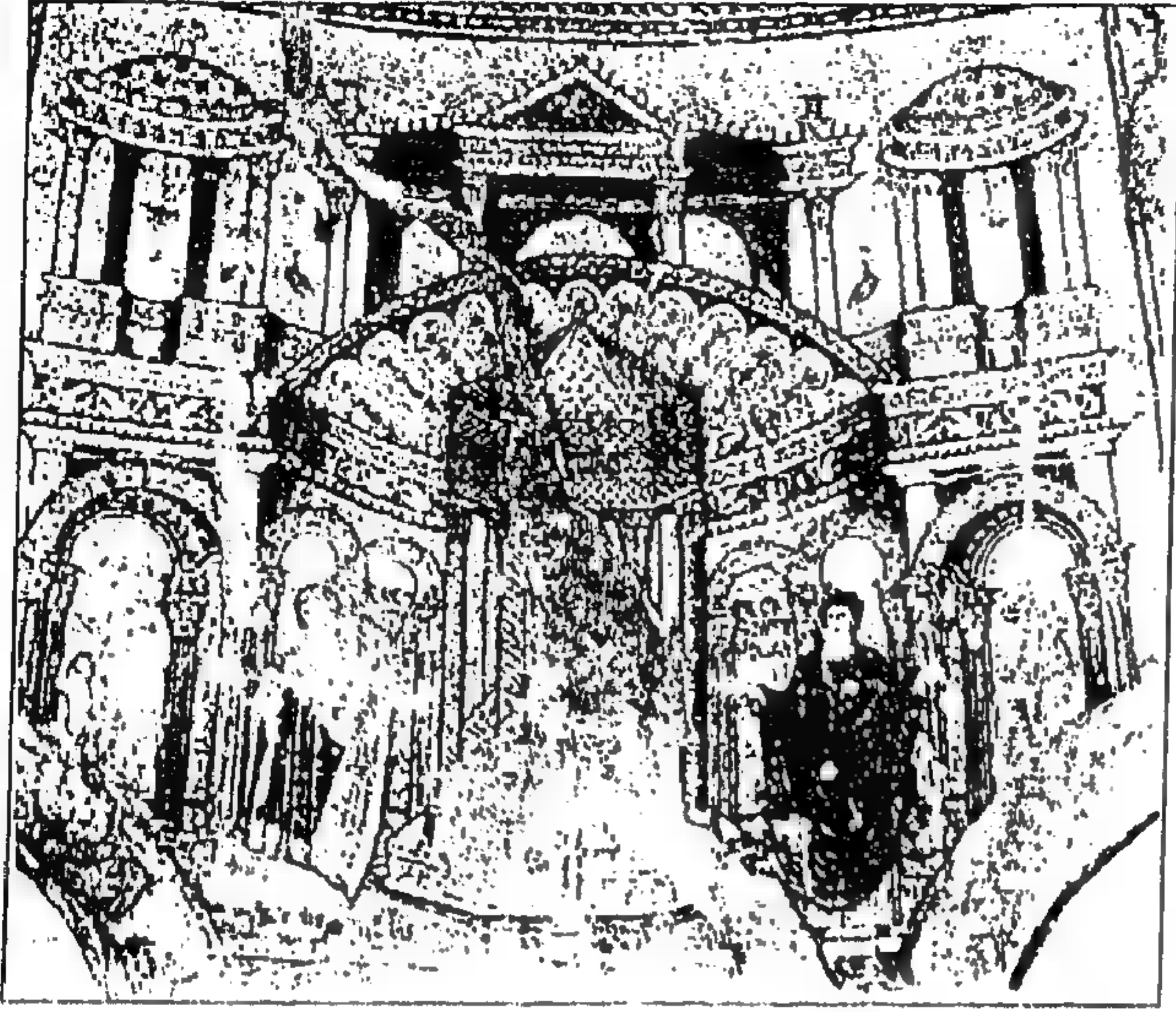
شكل رقم (٦٧ ب) وجه لقسطنطينا - (تفصيلية) من فسيفساء قبة ضريح القديسة كونستانزا
روما - القرن الرابع الميلادي.



شكل رقم (٦٨) السيد المسيح يتوسط القديس بيتر والقديس بولس - فسيفساء إحدى الحنيات الجانبية - ضريح القديسة كونستانزا - روما - القرن الرابع الميلادي - ٣٢٠ م .



شكل رقم (٦٩) السيد المسيح جالساً على العرش وسط الحواريين والإنجيليين الأربعة - فسيفساء حنية كنيسة القديسة بودينزاينا - روما - نهاية القرن الرابع الميلادي .



شكل رقم (٧٠) تفصيلية لفسيفساء القبة -- كنيسة القديس جورج - سالونيك
أواخر القرن الرابع الميلادي .



شكل رقم (٧١) النبي موسى يشير إلى البحر فينفلق - فسيفساء كنيسة القديسة ماري ماجوري
روما - القرن الخامس الميلادي .



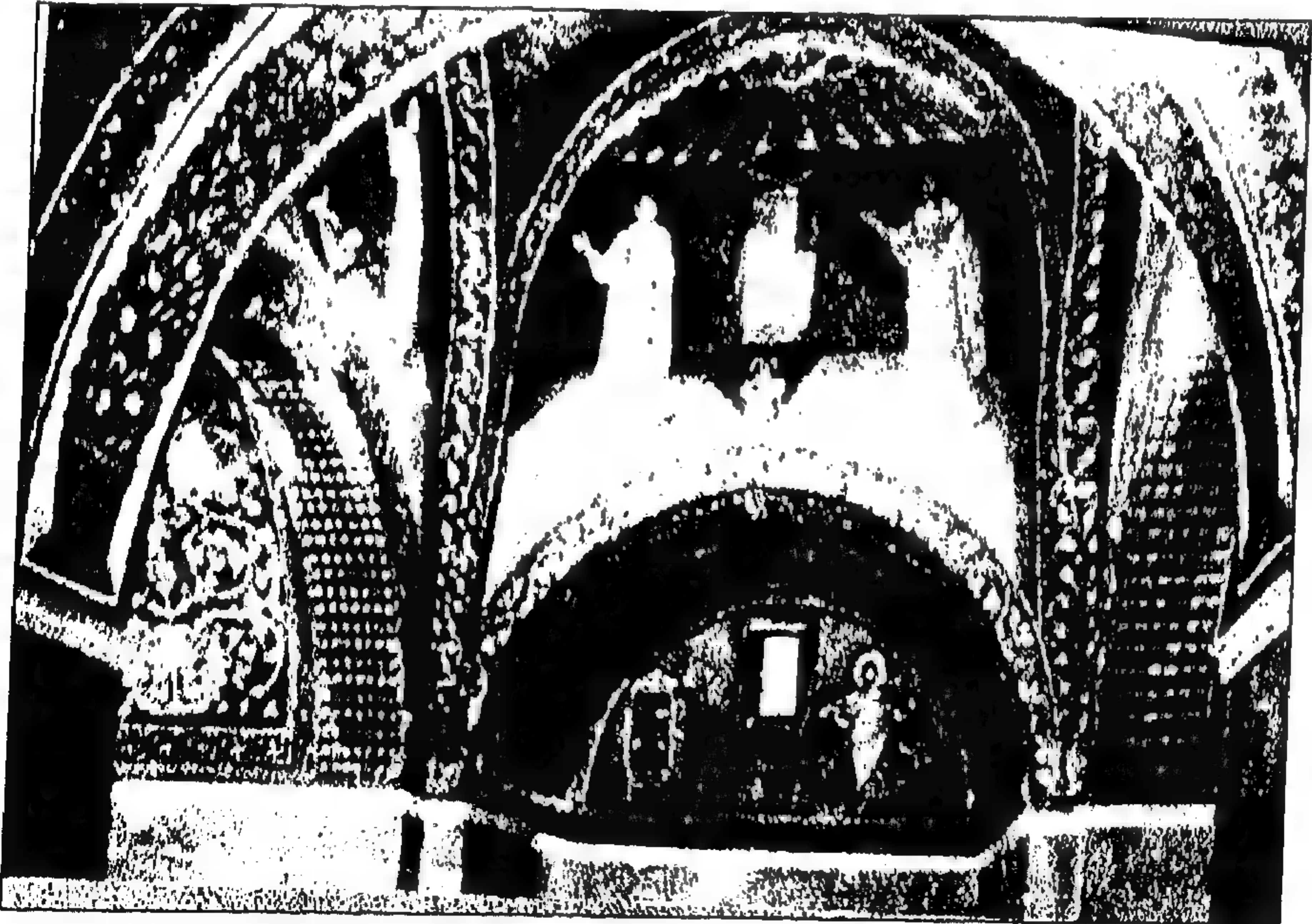
شكل رقم (٧٢) بنو إسرائيل يرمون النبي موسى بالحجارة - فسيفساء كنيسة القديسة ماري ماجوري - روما - القرن الخامس الميلادي .



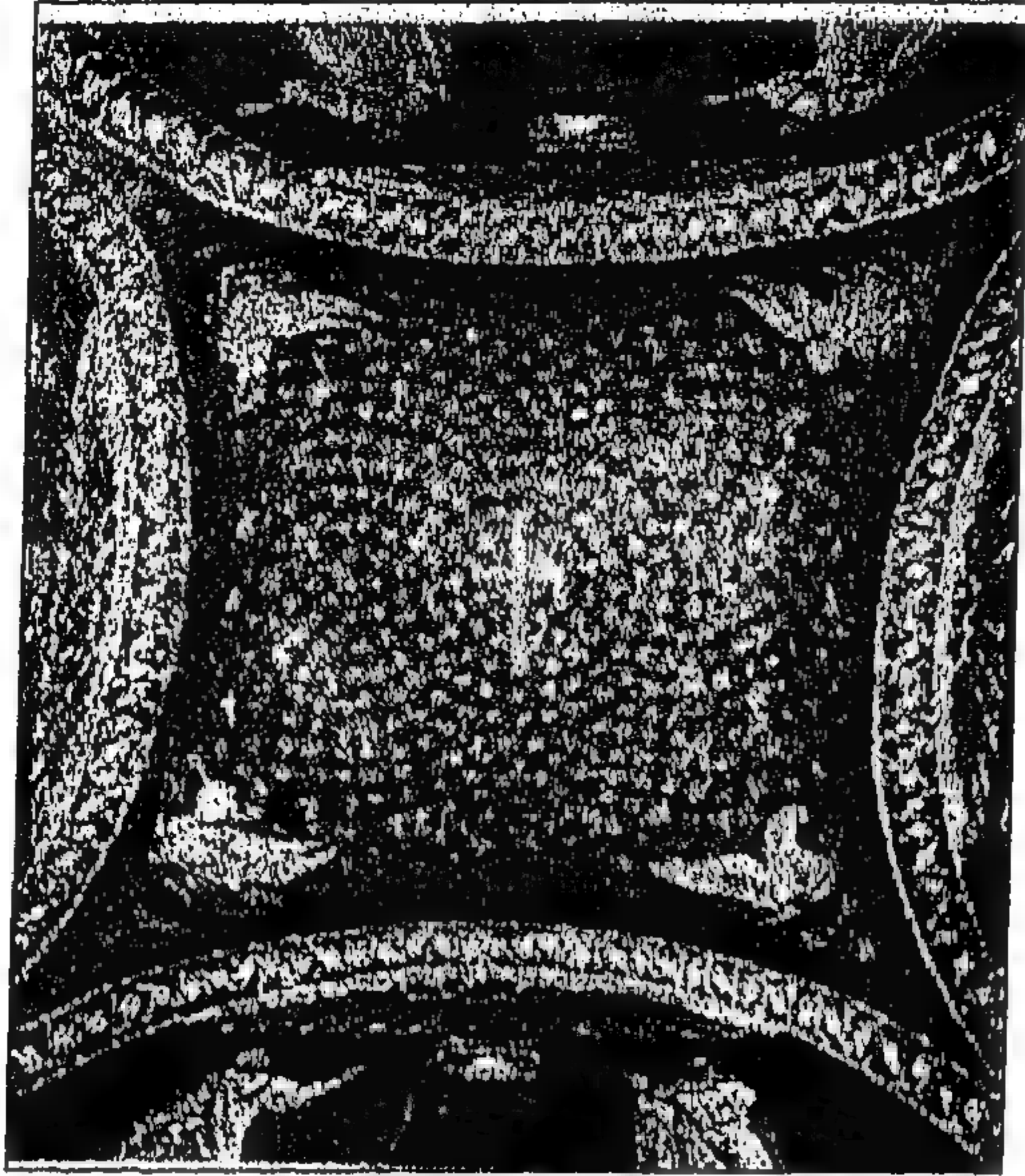
شكل رقم (٧٣) إبراهيم يقدم الخبز (قربان) - فسيفساء كنيسة القديسة ماري ماجوري - روما - القرن الخامس الميلادي .



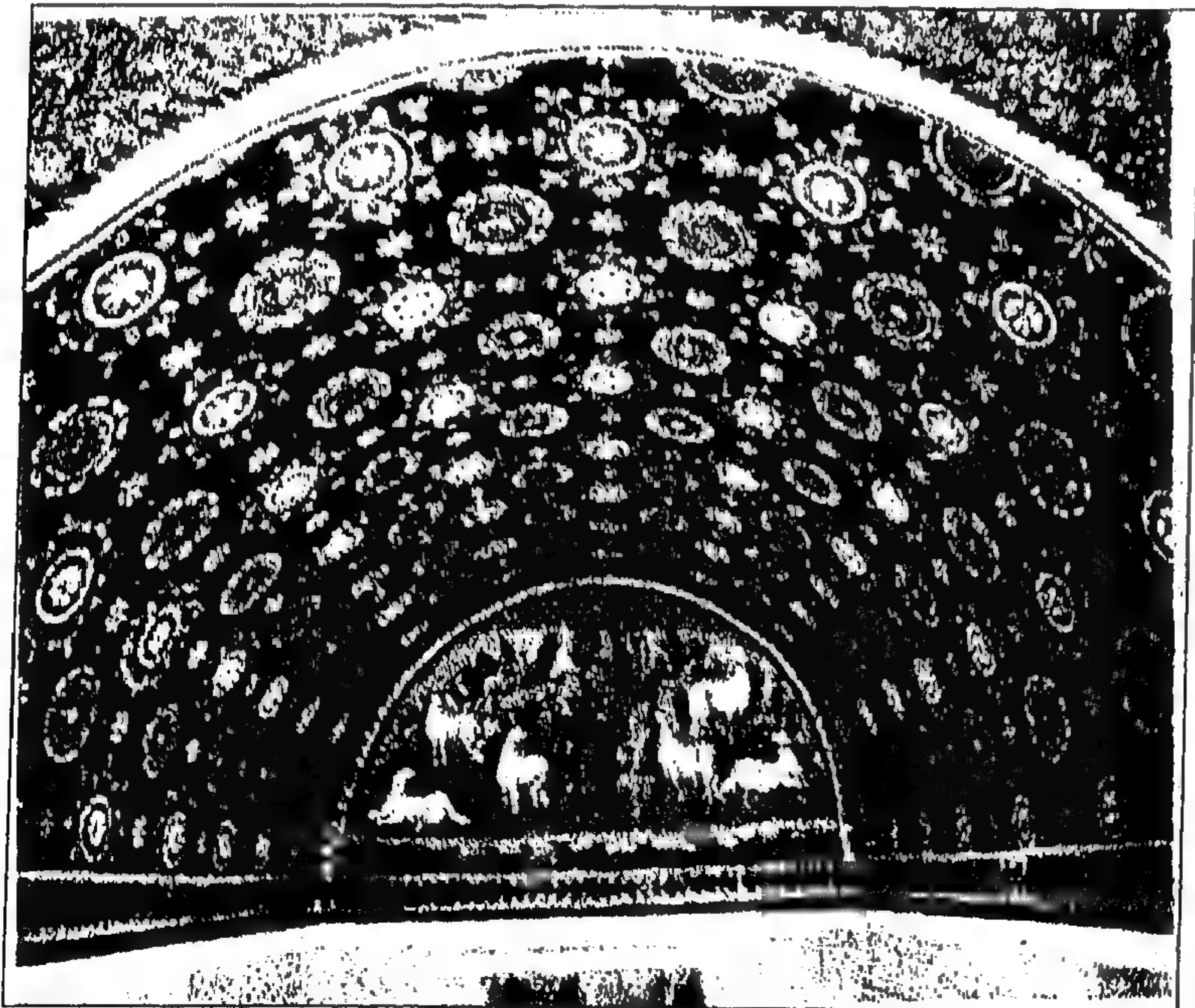
شكل رقم (٧٤) النبي إبراهيم يستقبل ثلاثة من الملائكة - فسيفساء كنيسة القديسة ماريماجوري - روما - القرن الخامس الميلادي - ٤٣٥:٤٤٠ م .



شكل رقم (٧٥) منظر داخلي - فسيفساء القديس لورانس - ضريح چالابلاسيديا - رافينا
أوائل القرن الخامس الميلادي .



شكل رقم (٧٦) فسيفساء قبة ضريح چالابلاسيديا - رافينا - القرن الخامس الميلادي.



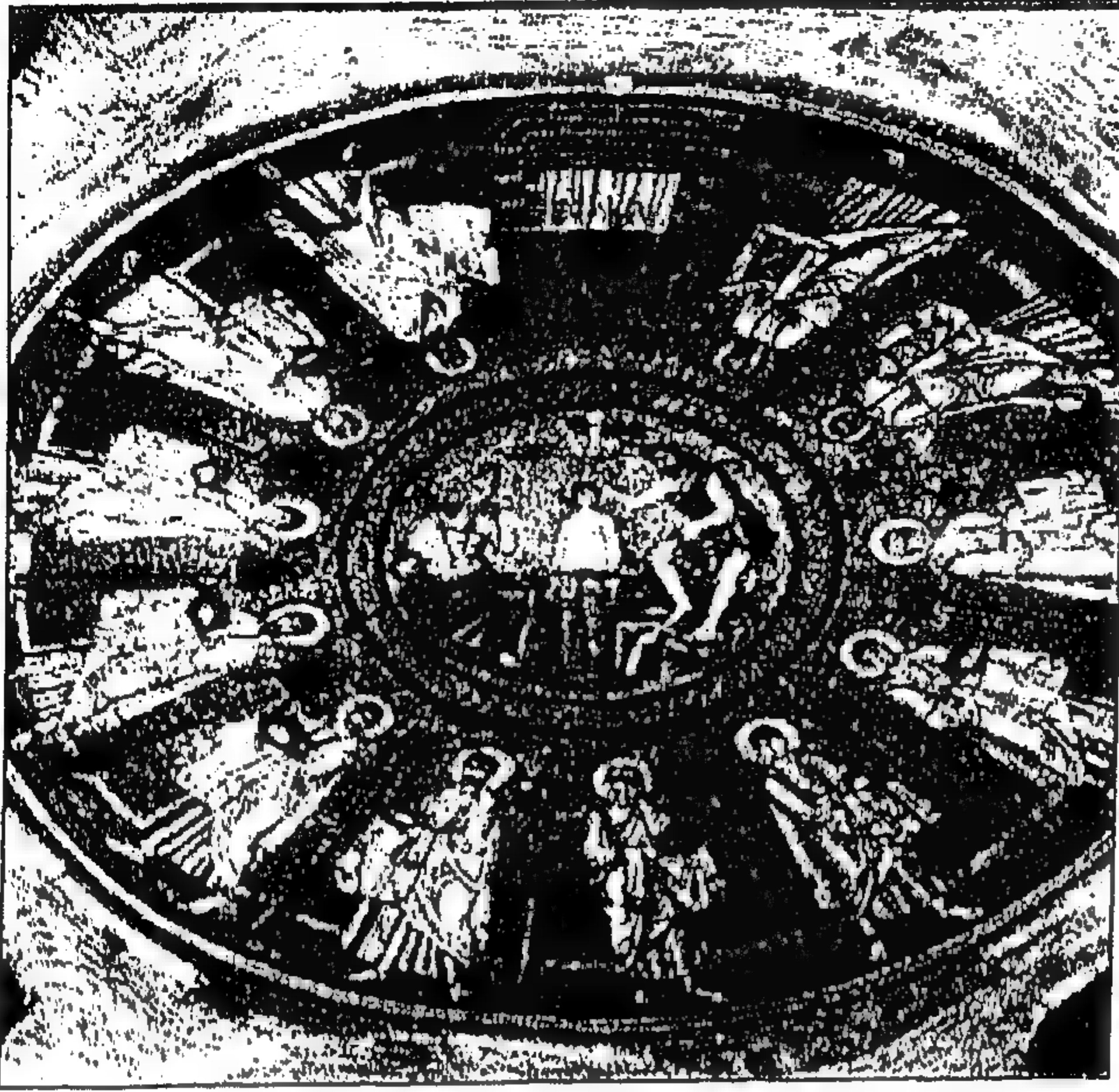
شكل رقم (٧٧) فسيفساء الراعي الصالح - ضريح چالابلاسيديا - رافينا
منتصف القرن الخامس الميلادي.



شكل رقم (٧٧-أ) الراعي الصالح - تفصيلية من اللوحة السابقة - فسيفساء ضريح چالابلاسيدا
راقينا - منتصف القرن الخامس الميلادي .



شكل رقم (٧٨) القديس حنا يحمل التاج - تفصيلية من فسيفساء قبة المعمودية الأرثوذكسية
راقينا - القرن الخامس الميلادي - ٤٤٩: ٤٥٢ م .



شكل رقم (٧٩) تعميد السيد المسيح - فسيفساء قبة المعمودية الأريانية - رافينا
القرن الخامس الميلادي - ٤٩٣ م .



شكل رقم (٧٩-أ) القديس يوحنا يقوم بتعميد السيد المسيح - تفصيلية من اللوحة السابقة -
فسيفساء قبة المعمودية الأريانية - رافينا - القرن الخامس الميلادي - ٤٩٣ م .



شكل رقم (٨٠- أ) السيد المسيح وسط الحواريين (معجزة الخبز والأسماك) - فسيفساء كنيسة
القديس أبولينار الجديدة - رافينا - بداية القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (٨٠- ب) السيد المسيح يفصل بين الأغنام والماعز (يوم الحساب) - فسيفساء كنيسة
القديس أبولينار الجديدة - رافينا - بداية القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (٨٠-ج) قبلة يهوذا للسيد المسيح - فسيفساء كنيسة القديس أبولينار الجديدة -
راقينا - بداية القرن السادس الميلادي .

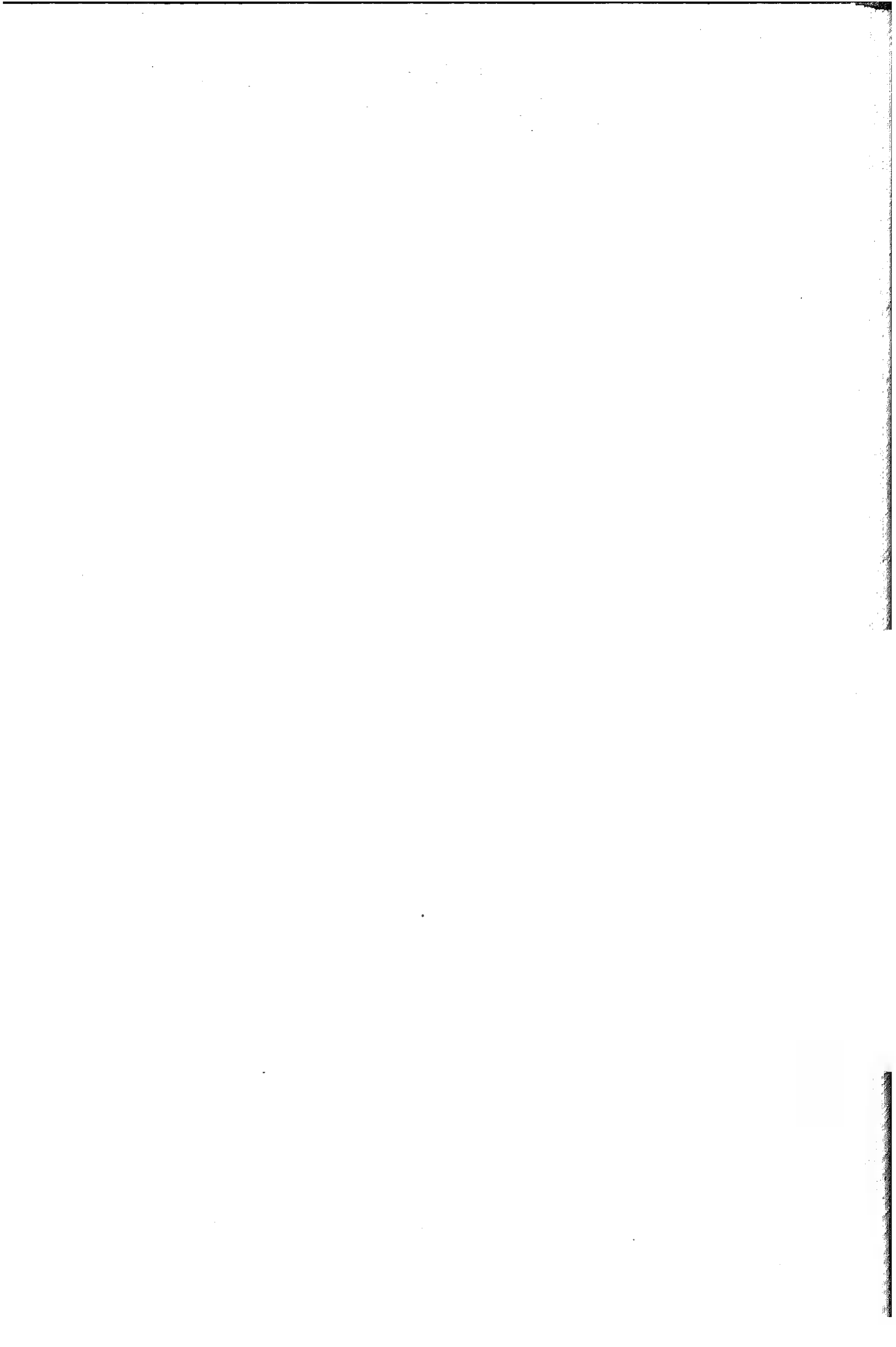


شكل رقم (٨٠-د) العشاء الأخير - فسيفساء كنيسة القديس أبولينار الجديدة -
راقينا - بداية القرن السادس الميلادي .

الباب الثاني

فسيقساء العصر البيزنطى

- الفصل الأول : تأثيرات البيئة المحلية فى تكوين الأعمال الفنية .
- الفصل الثانى : العمارة الكنسية البيزنطية وعلاقتها بفن الفسيقساء .
- الفصل الثالث : الموضوعات التى تناولها فن الفسيقساء البيزنطى .



الفصل الأول

تأثيرات البيئة المحلية فى تكوين الأعمال الفنية

- لمحة تاريخية .
- الموقع الجغرافى ومميزاته .
- العوامل السياسية .
- العوامل الاجتماعية .
- التأثيرات الدينية وحركة محطى الصور .

الفصل الأول

تأثيرات البيئة المحلية في تكوين الأعمال الفنية

■ لمحة تاريخية :

يعتبر القرن الرابع الميلادي هو بداية التاريخ البيزنطي ، وتمهيداً للحضارة البيزنطية الجديدة التي كان مصدرها العاصمة بيزنطة^(١) (القسطنطينية) عندما أعلنت المسيحية ديانة رسمية للإمبراطورية في عهد الإمبراطور قسطنطين ، واستمر بقاء هذه الإمبراطورية ما يقرب من إحدى عشر قرناً ، حتى سقطت على أيدي الأتراك العثمانيين في القرن الخامس عشر الميلادي ، وفي أثناء هذه الفترات الزمنية الطويلة تعرضت أجزاء وبلاد من الإمبراطورية للنهب والتخريب أو الإستيلاء عليها من قبل الأعداء ، وتغيرت ممتلكاتها من فترة إلى أخرى ، وتعرضت لفترات إنتعاش وإزدهار تارة وخمول وإضمحلال تارة أخرى .

وفي عهد « جستنيان » تم توسيع ممتلكات الإمبراطورية بضم شمال أفريقيا وجنوب اسبانيا وجزر البليار ، ولكن محاولاته باءت بالفشل عندما حاول ضم بلاد الفرس التي خاض حروباً كثيرة معها ، وانتهت بأن " يدفع « جستنيان » ضريبة قدرها إحدى عشر الف ليرة مقابل إعلان السلام بين الإمبراطورية البيزنطية والفرس " (١) .

وقد تلى حكم « جستنيان » حكم الإمبراطور « فوقاس » (٦٠٢ - ٦١٠ م) الذي عمت البلاد خلاله الفوضى والاضطرابات وكثرت الفتن الداخلية وغارات الأعداء ، إلى أن أتى « هرقل » وهو أشهر الحكام البيزنطيين اللذين حكموا الإمبراطورية وامتدت فترة حكمه بين عامي (٦١٠ - ٦٤١ م) ، وقد نجح في السيطرة على أكبر أعداء الإمبراطورية في ذلك الوقت وهو الفرس ، وتمكن من طردهم عام ٦٢٢ م ، ولكنه خسر بعض أجزاء من إمبراطوريته نتيجة الفتح الإسلامي الذي ضم مصر وسوريا وفلسطين ، حيث تعرضت فلسطين للغزو الإسلامي عام ٦٣٤ م ، وتم الإستيلاء عليها تماماً وعلى سوريا في معركة اليرموك عام ٦٣٦ ميلادية ، أما مصر فقد سلمت لهذا الفتح الجديد عام ٦٤١ م ، وقد ذكر ستيشن رنسيمن (Steven Runciman) أن السنوات التي أعقب وفاة « هرقل » كانت أحلك أيام

(١) صفيق البهنسي : موسوعة تاريخ الفن والمعمارة - الفنون القديمة ، (الحازمية ، لبنان ، دار الراشد اللبناني ،

١٩٨٢) ، ص ٢٩١ .

(*) تأسست بيزنطة عام ٦٥٨ ق . م . على يد القائد بيزانتي .

التاريخ البيزنطى ، فإن تهديد العرب للدولة لم يقف عند حد ، فقد شرعوا فى الهجوم على ولاية إفريقية فى عام ٦٧٠ م ، وظلوا يغيرون على القسطنطينية حتى عام ٦٧٧ م ، وسقطت قرطاجنة فى أيديهم . فى عام ٦٩٧ م ثم إتجهوا نحو إسبانيا ^(١) . ولكن خلفاء « هرقل » لم يستطيعوا مواجهة ما إعتراهم من أزمات سياسية وحروب خارجية حتى جاء « ليو الثالث » * (٧١٧ - ٧٤٠ م) الذى استطاع حماية القسطنطينية وإبعادها عن أيدي العرب عام ٧١٧ م ، كما أنه صاحب أول قرار خاص بمنع عبادة الصور ، وتحطيم التماثيل الدينية ، وعرفت هذه الفترة بحركة محطى الصور ، أما ابنه قسطنطين فهو صاحب القرار الثانى فى تأييد حركة التحطيم .

ثم أتت الإمبراطورة « إيريني » التى كانت واحدة من المعارضين لهذه القرارات ، وكانت منحازة إلى جانب إستخدام الصور الدينية والتماثيل ، وجاء من بعدها التأييد الأكبر من جانب الإمبراطورة « تيودورا » التى أعادت عبادة الصور عام ٨٤٣ م . ومع بداية القرن التاسع وإعتلاء الأسرة المقدونية حكم الإمبراطورية الذى إستمر حوالى قرن ونصف من الزمان ، عادت للإمبراطورية أمجادها ومكانتها السياسية والاجتماعية والإقتصادية والفنية أيضاً .

وقد أسست هذه الأسرة على يد « باسيلئوس » الأول (٨٦٧ م - ٨٨٦ م) الذى هدأت نار الحروب فى عهده وإستعيد جنوبى إيطاليا للإمبراطورية ، أما فى عهد « لاوون السادس » ، ولده (٨٨٦ م - ٩١٢ م) نهبت سالونيك - أعظم مدن الإمبراطورية وتأتى فى المرتبة الثانية بعد القسطنطينية - فلم يكن قائداً حريياً بارعاً وملماً بشئون الحرب والقتال بالرغم من أنه كان ملقباً بالحكيم لما تمتع به من العلم والثقافة الواسعة .

وبقدوم القرن العاشر تعرضت الإمبراطورية لغزو البلغار ، ولم تستطع الإمبراطورة « زويه » (٩١٤ م - ٩١٩ م) إيقافهم حتى تولى الإمبراطور « رومانوس الأول » (٩١٩ م - ٩٤٤ م) الذى أبرم صلحاً بينه وبينهم ، كما أن قائده « يوحنا قراقوش » دفع الإمبراطورية فى طريق جديد من الفتوحات الرائعة فى الشرق ، التى تواصلت إبان مائة سنة ، " وتواصلت الفتوحات الشرقية فى عهد كل من الإمبراطور « قسطنطين السابع » (٩٥٤ م - ٩٥٩ م) وابنه « رومانوس الثانى » (٩٥٩ م - ٩٦٣ م) ، وإستردت إقريطش وأخذت

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ٣٩٥ ، ٤٠ بتصرف .

(*) ينتمى الإمبراطور ليو الثالث للأسرة الأيزورية وهو من أعظم القادة فى الإمبراطورية .

حلب من العرب على يد القائد « نيقيفوروس فوقاس » * (٩٦٣ - ٩٦٩ م) الذي تم في عهده إسترداد قليقية وقبرص ومدينة أنطاكية العظيمة ^(١) .

ولقد أنهى « بازيل الثانى » (٩٧٦ - ١٠٢٥ م) فترة طويلة من التهديد من ناحية الشمال عندما هزم البلغاريين عام ١٠١٤ م ، وكذلك ضم جزء من أرمينيا ونجح في تقوية الوجود البيزنطى فى جنوب إيطاليا ، وعند وفاته عام ١٠٢٥ م كانت حدود الإمبراطورية قد إتسعت من جديد . بإحتوائها الجزيرة العربية بأكملها من الدانوب شمالاً إلى أقصى الجنوب . كما زادت رقعة الإمبراطورية فى عهد الإمبراطور « قسطنطين التاسع » (١٠٤٢ - ١٠٥٥ م) بضم أرمينيا كلها فى الوقت الذى تعرضت فيه أجزاء من الإمبراطورية فى إيطاليا وصقلية ** التى عجزت عن حمايتها والحفاظ عليهما حتى سقطتا فى أيدي النورمانديين .

مرت البلاد من عام (١٠٥٦ - ١٠٨١ م) بفترة من التفكك والإنحلال بسبب إثارة الفتن والمنازعات بين السلطات الحاكمة وسلطة الكنيسة والفرق العسكرية من مالكي الأراضى الزراعية ، فى الوقت نفسه كانت البلاد تتعرض لهجمات الأعداء من الشرق والغرب وتمكن خلالها النورمان من الإستيلاء على جنوب إيطاليا *** ، واتجه الأتراك نحو الحدود الأرمينية فى طريقهم لفتح آسيا الصغرى ، التى تم السيطرة عليها فى عهد الإمبراطور « ميخائيل السابع » (١٠٧١ - ١٠٧٨ م) ، الذى حاول صد هجماتهم وباءت محاولاته بالفشل .

وإستطاع الإمبراطور « الكسيوس الأول » (١٠٨١ - ١١١٨ م) إنقاذ ممتلكات الإمبراطورية من أيدي النورمان والبرابرة والسلاجقة ، ولكن الهجمات الصليبية كانت تفوق مقاومته ، خاصة وأن أهدافها كانت تتجه للسيطرة التامة على القسطنطينية خاصة . وقد إستطاع هذا الإمبراطور إستمالة الصليبيين لجانبه وإستخدامهم فى حروبه ضد السلاجقة .

(١) ستيقن ريسان ، الحضارة البيزنطية ، ترجمة ، عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٤٧ ، ٤٨ ، بتصرف .

(*) حفيد نيقيفوروس قائد باسيلئوس الأول ، وقد أصبح إمبراطوراً بعد زواجه من « ثيوفانو » ، الإمبراطورة « أرملة الإمبراطور » (رومانس الثانى) .

(**) كانت صقلية منذ القرن التاسع قد تعرضت لسطو العرب ولكن الإمبراطورية عادت أجزاء منها فى بداية القرن الحادى عشر الميلادى .

(***) وتم ذلك عام ١٠٧١ م الذى يعتبر حدث هام فى التاريخ البيزنطى نتيجة لسقوط مدينة بارى الإيطالية فى أيدي النورمان وهزيمتهم فى منكرت أمام الأتراك .

وبعد سنتين طويلة تعرضت البلاد مرة أخرى لحالة من الخراب والفوضى ، وخسرت الإمبراطورية كل من بلغاريا وقبرص ، كما تمكنت الحملات الصليبية من سطو القسطنطينية وثرواتها في عهد كل من الإمبراطور « إسحق الثاني » (١١٨٥ - ١١٩٥ م) والإمبراطور « الكسيس الثالث » (١١٩٥ - ١٢٠٣ م) ، ونتيجة لأحداث النهب التي تعرضت لها العاصمة البيزنطية ، أن إبتعدت عنها بعض الدول التي كانت تابعة لها خشية على أنفسها .

وفي القرن الثالث عشر الميلادي كثرت غارات المغول وغزواتهم على ممتلكات الإمبراطورية في آسيا الصغرى ، كما أصبحت البلغار والصرب في قبضة أيديهم ، وإمتد سلطانهم حتى الدانوب ، ولم يتبق أمامهم سوى القسطنطينية التي حاصروها في عام ١٣٩٧ م ، وفي الفترة التالية تولى الحكم في الإمبراطورية بعض الحكام الضعفاء اللذين أثاروا غيظ الأتراك وتسببوا في إغارتهم على القسطنطينية في عام ١٤٢٢ م ، حتى إذا تولى آخر الأباطرة البيزنطيين وهو « قسطنطين » الحادي عشر (١٤٤٨ - ١٤٥٣ م) الذي حوصرت في عهده العاصمة القسطنطينية بجيوش المسلمين بقيادة « محمد الفاتح » الذي سيطر عليها كلية عام ١٤٥٣ ، وكان ذلك بمثابة الضربة القاضية بالنسبة لها ، حيث أنها لم تستطع القيام بعدها مرة أخرى ، ومع سقوط القسطنطينية سقطت الإمبراطورية البيزنطية وانتهى عهدها تماماً .

■ الموقع الجغرافي ومميزاته :

هناك أسباب كثيرة قادت الأباطرة الرومان خلال أواخر القرن الثالث وبداية الرابع الميلادي إلى البحث عن موقع غير روما ليكون عاصمة لإمبراطوريتهم ، وكانت أفضل المناطق المرشحة لاختيار هذه العاصمة هي منطقة الشرق نظراً لأهميتها العسكرية والإقتصادية ، " وقد رشحت في ذلك مدينتين الأولى « نيكوميديا » على الساحل الآسيوي من مرمرة ، والثانية « سالونيك » ، التي كان يفضلها الإمبراطور « جاليريوس » وذلك يفسر إعتلاءها هذه المكانة الفنية الرفيعة واحتواءها على أفضل الآثار في عصره ، ولكن ليس بينهما ما تتمتع بنفس مزايا بيزنطة الطبيعية ، التي تتمتع أيضاً بالمركز المحوري للإدارة والتجارة " (١) . كما أنها كانت بعيدة كل البعد عن الصراعات التي كانت قائمة بين دول العالم الشرقي المسيحي .

(1) David Talbot Rice, Constantinople (Byzantium - Istanbul) Paul Elek Productions Limited, London, 1965, P. 16.

وبالنسبة للموقع الجغرافى لبيزنطة - (إستنبول * حالياً) - فهي تقع فى الطرف الشرقى لأوروبا ، وهى تربط بين قارتى آسيا وأوروبا ، ويفصل بين هاتين القارتين البحر الأسود وبحر إيجة وبينهما بحر مرمرة الذى يربط بينهما مضيقى البسفور والدردنيل من الناحيتين ، ونتيجة لهذا الموقع الفريد إتجهت أنظار الأباطرة إليها لتكون مركزاً للتجارة بين الشرق والغرب من قديم الزمن . وتعرضت بذلك لأطماع وغزوات الطفلة ، ولقد إنتبه الإمبراطور قسطنطين ، لأهمية موقعها وإمكانياتها الحربية والدفاعية " فهي تعتبر أفضل مدينة من الناحية التكنيكية العسكرية والتى تتخذ شكل مثلث والمياه على إثنين من أضلاعه بحيث لا يتبقى إلا ثلث المحيط الذى قد يحتاج إلى الدفاع ضد الغزو البرى " (١) . كما أن هذا الجزء من المحيط يصلح لرسى السفن والملاحة . وبذلك أصدر قراراته الخاصة بإحضار المهندسين والمساحين لإنشاء هذه المدينة وتشبيدها من جديد .

ولكن بالرغم من تميز هذا الموقع إلا أنه ظهرت فيه بعض المساوئ التى تمثلت فى إحاطة المياه بهذه المنطقة من جميع الجهات التى كانت سبباً فى سوء الظروف المناخية التى سادتها حيث المناخ القارى ذو البرودة الشديدة طوال الشتاء والحرارة المرتفعة فى الصيف ويذكر الكاتب «ستيفن رنسمان» أن " هذا المناخ القبيح هو الذى حال دون أن تصبح بيزنطة مدينة كبيرة تقارب الألف سنة " (٢) .

وكانت بيزنطة تبدو جزءاً من آسيا أكثر مما هى جزء من أوروبا فهي تتصل بالحدود الساحلية لآسيا الصغرى من الشرق فهي تتوسط دول الإمبراطورية البيزنطية التى شملت آسيا الصغرى واليونان ويوغسلافيا والبلقان وروسيا وإيطاليا ، ومصر وبلاد الشام فى القرون الأولى حتى انفصلت عنها فى القرن السابع نتيجة الفتح الإسلامى ، وكان إتصالها بهذه الدول عن طريق الإتصال البحرى أكثر من البرى ، وكانت صلاتها بالأقاليم الشرقية تتم عن طريق البحر الأسود ، أما البلاد الغربية كإيطاليا واليونان كانت تصل إليها عن طريق بحر إيجة ، وهذه هى وسيلة الإتصال والتبادل التجارى التى كانت تتم بينها وبين الدول المجاورة ، وكانت أى تجارة

(1) Talbot Rice , Byzantine Art , Penguin Book Ltd , Harmondsworth Meddlesex , Great Britain , 1935 , P. 37 .

(٢) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٤ .

(*) هى كلمة مشتقة من أصل يونانى وتكون من مقطعين الأول "Eistén" بمعنى هلم إلى ، والثانى " Polin " بمعنى المدينة فيكون المعنى « هلم إلى المدينة » . وينفى المؤرخون الأصل التركى لها .

تسير من الشرق إلى الغرب ينبغي أن تمر على بيزنطة منذ العهود القديمة ، وخلال العصور البيزنطية ظهرت مجموعة من الموانئ التجارية الهامة مثل باري عاصمة إيطالية البيزنطية ، وأمالفى ، ونابلى ، وجاثيا ، وهينيسيا التى كانت ميناء الغرب الرئيسية بالإضافة إلى القسطنطينية وطرابزون .

وقد كانت هذه الطرق التجارية هى نفسها التى سلكتها التأثيرات الفنية والثقافية من القسطنطينية إلى باقى المدن البيزنطية وموقع القسطنطينية كان سبباً فى إنتعاش الأنشطة السياحية التى تمثلت فى السفر المتبادل بينها وبين الأقاليم المجاورة سواء للحج أو زيارة الأماكن المقدسة .

والى هذا الموقع الجغرافى المميز يرجع الفضل فى إعتلاء القسطنطينية هذه المكانة العظيمة وكما يقول (رايس) Rice ، " أنها تعد مركزاً للإمبراطورية التى تمتد أراضيها شرقاً وغرباً وتمثل الحصن المنيع لها حيث أنه لم يكن هناك أى مدينة أخرى تحتل هذا الموقع الإستراتيجى " (١) .

■ العوامل السياسية :

تميز حكم الإمبراطورية بالحكم الأوتوقراطى الذى ينفرد فيه الإمبراطور بحكم الإمبراطورية ، وكان له معاونين من الوزراء وحاشية البلاط والخصيان ، وهو يستطيع تعيين جميع الوزراء وأعضاء مجلس الشيوخ وعزلهم بكامل إرادته ، وكانت بيده مقاليد التصرف فى الشؤون المالية ، والتشريع فى يده وحده ، وهو القائد الأعلى لجميع القوات العسكرية ، وهو فوق ذلك رئيس الكنيسة والقسيس الأعلى للإمبراطورية حيث كان يتولى تعيين رجال الدين فى الكنيسة وخاصة الأرثوذكسيين - كان أكثر ميلاً إليهم - ويضطهد الفئات المهرطقة فى محاولة لتحقيق الوحدة الدينية . وبالرغم من هذه السلطة المطلقة إلا أن الشعب كان له دوراً أساسياً فى حكم الإمبراطورية ، فإرادته الحرة يستطيع إختيار من يحكمه أو يعزل من لا يروق له ، فقد كان الحاكم ينتخب من قبل سلطة شعب القسطنطينية والجيش والسناتو * طبقاً لقواعد القانون الرومانى وبناء

(1) Byzantine Art . Harmondsworth , Meddlesex Great Britain , 1935, P. 37.

(*) يتكون من أصحاب الوظائف والمراكز المرموقة العاملين والسابقين ويتمتمون بالثراء والنفوذ ولهم حقوق ومزايا معينة ، ويعتبر السناتو البيزنطى استمراراً للسناتو الرومانى الذى إتبع نفس التعاليم والمحظورات مثل عدم الزواج من الممثلات والفنانات إحتراماً لمراكزهم وهيئاتهم الإجتماعية .

على هذا الإنتخاب يعين الحاكم الذى يستمد سلطته من الشعب ، وتقام له مراسم التتويج بالكنيسة كإمبراطور جديد ، " وكان حفل التنصيب هذا تعدد الكنيسة حدثاً دينياً وسراً مسيحياً ، ولذا كان من ضمن القباب البازيليكوس (الإمبراطور) لقب مختار الثالوث المقدس ، " (١) .

ومع بداية القرن الخامس الميلادى أصبح من العسير إنتخاب أو تتويج أى شخص لا يدين بالمسيحية ، وكان يلزم بأداء اليمين وقطع الوعود على نفسه والتي يجب الإلتزام بها .

وكان حكام الإمبراطورية يعتمدون فى إدارتها على القانون الرومانى الذى ظل سائداً بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية الذى أصابه بعض التعديل بما يتوافق وطبيعة الإمبراطورية الجديدة ، والذى تم بعد فترة طويلة ، ويرجع ذلك إلى مدى إحترام البيزنطيين وتقديسهم لهذا القانون ، وكانت القرارات التى يصدرها الإمبراطور عبارة عن مجموعة من القوانين التى تجمع بين تعاليم الكتاب المقدس وقرارات المجامع المسكونية .

والى جانب سلطة القانون التى تفوق قوة الإمبراطور وتتحكم فيه ، وجدت قوى أخرى هى قوة الشعب القسطنطينى الذى انقسم إلى فئات أو هيئات بلدية تعرف بالديمار وعددها أربعة وهم الزرق والخضر والبيض والحممر ، وقد كانت تحمل فى داخلها معان رمزية تعبر عن الطبيعة المكونة من أربعة عناصر ، فالزرق يرمزون إلى الماء ، والخضر يرمزون إلى الأرض ، والبيض يرمزون إلى الهواء أما الحممر فيرمزون إلى النار . وذلك حسب التقسيم القديم لأنه قبل عهد الإمبراطور جستنيان ، قد إنخفض عدد هذه الأحزاب إلى اثنين فقط ، فإنضم الحزب الأحمر إلى الأزرق ، وإنضم الحزب الأبيض إلى الأخضر ، وبذلك أصبح هناك فريقين يضمران العداء لبعضهما البعض وخاصة فى الشؤون السياسية ، حيث كان يضم الحزب الأزرق الأراستقراطيين وأصحاب النظرة التحفظية ، بينما الحزب الأخضر يضم الديمقراطيين التحرريين . كما كانوا مقسمين إلى هيئات مدنية وعسكرية ، وقد أدوا دوراً هاماً فى الحياة السياسية للإمبراطورية ، فكانت لهم الغلبة وذوى التأثير على الإمبراطور نفسه فى إتخاذ القرارات الخاصة بهم ، مثال ذلك تخفيض الضرائب أو زيادة الأجور .

(١) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن - الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١٥ .

ويشير الكاتب «ستيشن رنسمان» إلى أنه "ياضمحلال هذه الطوائف في القرن السابع الميلادي فقد أهل القسطنطينية وسيلتهم الوحيدة للتعبير عن أنفسهم ولم يعد لهم منذ ذلك الحين من طريق للإعراب عن رغباتهم ، إلا الفتن القلاقل " (١) .

ولم تكن الشؤون العسكرية والحربية تلقى اهتماماً من الأباطرة البيزنطيين ، ولكن رغبة منهم في الحفاظ على إمبراطورية كبيرة محمية من جميع الجهات ، حرصوا على توفير الحماية لها عن طريق تدعيم الخطوط الدفاعية البرية والبحرية ، فكانت الجيش الذي احتوى على مجموعة من الضباط والجنود والفرسان اللذين اعتمدوا عليهم في تحقيق الأمن الداخلي ، ولم يكن للإمبراطورية جيشاً من أبنائها ، وذلك لإحتوائها على أجناس مختلفة من الشرق والغرب والشمال والجنوب ، لذلك فهي اعتمدت على الجنود المرتزقة ، وبعض من أبناء الولايات التابعة لها سواء كانت إيطالية أو أرمينية أو عربية ، أما خارج البلاد فقد كان هناك ما يعرف " بنظام ألوية الثغور " ، التي كانت بمثابة الدرع الواقى لداخل الإمبراطورية ، أما قوات الدفاع البحري فتمثلت في الأسطول البحري الذي إنتشر وجوده على السواحل البيزنطية في البحر الأسود وبحر إيجه ، وهذا الأسطول كان أقل كفاءة من الجيش الذي لم يوفر الحماية الكافية ، ولم يكن على درجة من القوة بالمقارنة بجيوش الأمم الأخرى مثل جيش المسلمين الذي تحقق له النصر على الجيش البيزنطى ، الذي لم يكن يستخدم إلا في أوقات القتال فقط .

■ العوامل الاجتماعية :

لم تكن الإمبراطورية البيزنطية تعنى أو تضم شعباً واحداً مستقلاً بعينه بل كانت مجموعة من أجناس مختلفة يصل عددهم إلى عشرين جنسية يجمع بينهم خضوعهم لدين واحد وسيد واحد . كما أصبح الفرد البيزنطى مهما اختلفت جنسيته ينتمى إلى هذا المجتمع الجديد الذى توحدته العقيدة الدينية التى كانت من أهم العوامل التى ساعدت على استمرار الإمبراطورية هذه القرون الطويلة إلى جانب سيادة اللغة اليونانية التى أصبحت اللغة الرسمية للإمبراطورية والكنيسة أيضاً بعدما كانت هذه الشعوب تتحدث اللاتينية تقارب أربعة قرون منذ تأسيس القسطنطينية ، وكان كل فرد يعتنق المسيحية ويتحدث باليونانية يقابل بكل ترحيب فى المجتمع البيزنطى ويسمح له بالحصول على الجنسية كما يحق له الزواج من امرأة بيزنطية مهما كانت منزلتها .

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جلود ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

وأصبحت العقيدة المسيحية هي الرابطة الوحيدة التي إرتبط بها أهل بيزنطة وأصبحت أساس الحياة والقانون والمصدر الذي تتبع منه الفنون المرئية والمسموعة ، ودليلنا على ذلك أن الشعوب والجنسيات المختلفة قد إندمجت داخل الإمبراطورية إلا عنصراً واحداً ، وهو اليهود اللذين بالرغم من قلة عددهم ونطقهم باليونانية إلا أنهم لم يستطيعوا أن يكونوا جزءاً من شعبها .

ولقد عرف المجتمع البيزنطى بأنه مجتمع يسعى وراء متعته وملذاته ولم يكن يشغل بال المواطن البيزنطى إلا أمور اللهو فى السيرك وحلبة السباق التى حلت محل مسابقات المصارعة فى القسطنطينية قديماً ، ويبدو أن سباق الخيل والعباب السيرك أصبحت شائعة جداً ، وكانت سمة مميزة للحياة فى المدينة . بالإضافة إلى الإهتمام بمناقشة الآراء الدينية المتضاربة الخاصة بتفسير طبيعة السيد المسيح ، كما إتصف البيزنطيون بمجموعة من الصفات التى قلما نجدها فى شعوب العالم الأخرى ، فبعضها كان نتيجة لإتصالها بحضارات الشعوب الأخرى ، فقد تأثرت كما يذكر الدكتور ثروت مكاشة ، " بعادات وتقالييد الشعوب الآسيوية المجاورة وأخذت عنها صفات الهيمنة والإستبداد " (١) . كما عرفوا بطبيعتهم المتعالية المتفطرسة التى برزت فى بعض عادات غريبة تستدعى الدهشة ، كما وصفها الكاتب «ستيفن رنسمان» ، حيث كانوا " يطلقون على الأطفال فى أغلب الأحيان القاب أمهاتهم وليس آبائهم ، لذلك كان من الصعب تتبع أصول أنساب العائلات الكبرى البيزنطية " (٢) .

كما تميز أيضاً المجتمع البيزنطى بقوة الروابط الأسرية حيث كانت العائلات الكبيرة وخاصة الأسرات الحاكمة تعيش معاً فى قصر واحد تحت رعاية الإمبراطورة الأم ، ونظراً للثراء الفاحش وحياة الترف والبذخ التى عاشها البيزنطيون ، فقد كانت تقام حفلات وولائم ضخمة تعبر عن مظاهر العظمة والتفاخر وتبين كرم المجتمع البيزنطى وسخالة مما أدى فى النهاية إلى تحمل الدولة نفقات مالية باهظة تسببت فى الخسائر الفادحة ، وعلى النقيض من ذلك نجد أن الفقراء كانوا يعيشون حياة بالسة ، وكانت الدور الخاصة بهم تستخدم لإستقبال الزوار والسفراء القادمين من خارج الإمبراطورية . لذلك حرص البيزنطيون على بناء العديد من الأديرة التى كانت تمثل جزءاً هاماً من النشاط الإجتماعى ، واتخذت هذه الأديرة العديد من أشكال المساعدات المادية والمعنوية لهؤلاء

(١) تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١١ .

(٢) الحضارة البيزنطية ، ترجمة : عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٢٣١ ، ٢٣٢ .

الفقراء . فضلاً عن أنها كانت مخصصة لبعض الأغراض الإجتماعية التي تقدم وظائف وخدمات خيرية مثل رعاية المرضى والمسنين .

ولقد اشتهر البيزنطيون بالقسوة والتأمر ، وكان الطموح أكثر ما يميز الأفراد في هذا المجتمع ، فقد كانت صفة أساسية ولا بد أن تتوافر في كل من يرغب في إعتلاء عرش الإمبراطورية ، وكانت وسيلتهم الوحيدة في ذلك هي إستخدام الحيل المختلفة وتدبير المؤامرات التي تخلصهم من بعض الأباطرة ، لذلك لم تكن وفاة أكثر الأباطرة والحكام البيزنطيين وفاة طبيعية، فقد تعرضوا للحوادث البشعة سواء من أفراد البلاط أو الحاشية ، أو من زوجاتهم أنفسهم . وقد كانت لهم طرقاً خاصة في معاقبة الخونة والعصاة فضلوها على عقوبة الإعدام مثل بتر أحد أعضاء الجسم أو سمل الأعين أو حرقهم أحياء ، وكانت بعض السلطات تخفف الحكم بإبعادهم في أحد الأديرة ، وكان السجن مكاناً مؤقتاً للمذنبين حتى يتسنى الحكم عليهم ، فضلاً عما يكبد الدولة من الأموال الطائلة .

وبالرغم من سلبيات هذا المجتمع والانتقادات التي وجهت له ، إلا أنه أثبت تفوقه وتميزه عن غيره من المجتمعات وأنتج حضارة فريدة من أعظم الحضارات ، وأرقاها ، وقد تحقق ذلك من خلال بعض الصفات التي تميز بها كل فرد في هذا المجتمع ، بالإضافة إلى بعض الظروف البيئية المحيطة بهؤلاء الأفراد والتي كان لها تأثيراً كبيراً على نشأة وتطور هذا الفن .

فقد كان الشعب البيزنطي محباً للعلوم والتعلم " وكان الحصول على قسط موفور من التعليم المثل الأعلى لكل بيزنطي، وكان إعواز المرء في التدريب والتثقيف العقلي يعد نكبة ونقصاً " (١) .

وقد إنتشر بناء المباني التعليمية والمدارس ودور العلم التي يتم فيها تدريس المواد المختلفة الدينية أو الدنيوية " ومن أهم المواد التي كان يوصى بدراستها في أنحاء الإمبراطورية هي الأجرومية * .. ثم يأتي بعدها علم البيان الذي يتضمن تعليم النطق الصحيح " (٢) . كما إهتموا بدراسة الفلسفة والحساب والهندسة والموسيقى والفلك

(١) المرجع السابق ، ص ٢٦٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٦٩ ، ٢٧٠ .

(*) أى طبع اللسان بالطابع الهيليني سواء بالقراءة أو الكتابة ومعرفة قواعد النحو والصرف.

والقانون ، وكان تعليم المسيحية شيئاً أساسياً يماثل في أهميته تدريس العلوم الأخرى بل فاقت أهميتها في بعض الأحيان ، فقد كان على الصغار حفظ الكتاب المقدس حفظاً تاماً ، وكانت هذه المواد جميعها تدرس للبنين فقط ، في المدارس والجامعات ، أما الفتيات فكان لا يذهبن إلى المؤسسات التعليمية. ويتلقين تعليمهن في المنازل على أيدي معلمين خصوصيين . مع العلم بأن الفقراء ليس لهم الحق في طلب العلم ولم تتح لهم فرص التعليم والإطلاع وكذا لم توفر لهم المكتبات مثلما توافرت للطبقات الأرستقراطية .

وقد وجدت هذه المؤسسات التعليمية والمكتبات في القسطنطينية وخارجها في الأسكندرية وإيطاليا وبيروت وأثينا ، وكان هذا الانتشار السريع مع التأثير بالعقيدة الدينية وتمسك الأباطرة بتعاليمها سبباً في دفع عدد منهم إلى إغلاق بعض المدارس ومصادرة الأموال المخصصة لها ، كما حرمت دراسة القانون في غير القسطنطينية ، كما إشتراط أن يكون الأساتذة من المسيحيين فقط ، واستمرت هذه التعليمات والقرارات سائدة حتى تفشى الجهل وخيم على جميع أنحاء الإمبراطورية خلال القرن السابع ، وبذلك أصبح جميع الأبناء بنين وبنات يتلقون التعليم في المنازل ، وكان سبب ذلك أن الرهبان ورجال الدين كانوا ينظرون إلى التعليم الديني وكأنه تعليم وثني يرتاب في صحته . وزادت هذه الأفكار إبان فترة تحريم الصور في القرن الثامن ، حتى إذا حل القرن التاسع بدأ رجال الكنيسة يتسامحون قليلاً في هذه الآراء ويتنازلون عنها ، وبدأت عملية إنتعاش ثقافية وتعليمية ساهمت فيها علاقات الأباطرة مع الملوك العرب فأدخلت دراسات جديدة مثل علوم الإسلام ، كما شملت عملية الإحياء الثقافي إعادة تنظيم التعليم العالي والدراسة في العاصمة ودراسة مناهج الفنون الحرة ، وأوضح الأمثلة على هذه النهضة " مكتبة فوققيوس التي تضم لثمالة وثمانين كتاباً منها مائتا اثنتين وعشرين كتاباً يدور حول الموضوعات الدنيوية مثل التاريخ والطب والجغرافيا والفلسفة والرياضيات " (١) . وقد كانت هذه الحياة الفكرية تلقى تشجيعاً ودعمًا من جانب الحكام والأباطرة المقدونيين .

بخاصة - وكان من بين هؤلاء الأباطرة طلبة العلم والشعراء والخطباء ، وفي القرن العاشر وبعد وفاة الإمبراطور قسطنطين السابع ، (٩٥٩م) إنتقل الحكم إلى مجموعة من الأباطرة والعسكريين اللذين أهملوا العملية التعليمية ، وأصبح ينظر إلى التعليم وكأنه لا يعود بشئ من النفع على الدولة ، فضلاً عن كونه إسرافاً كبيراً لنفقاتها ، ومنذ القرن الحادي عشر أصبح من يريد التعليم ، يعتمد على نفسه في ذلك . وبالرغم من أن عهد آل باليولوجوس خلال القرن الثالث عشر الميلادي ، يعتبر أكثر الفترات البيزنطية تدهوراً من الناحية السياسية إلا أنها كانت أشد عصور العلوم البيزنطية إزدهاراً .

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York , 1994 , P. 134 .

وقد برز بعض العلماء والفنانين والأدباء البيزنطيين والشعراء والموسيقيين اللذين أصبحوا أعلاماً للحركة الفكرية في العصر البيزنطي كما ينبغي ألا يفوتنا " ذكر بعض النساء والعالمات في هذا المجتمع واللاتي درسن العلوم ونظمن الشعر والقين الخطب كما ظهرت بينهن الطبيبات والمؤرخات أمثال «أناكومينا»^(١).

هذه الحياة الفكرية المفعمة بالدراسات والعلوم المختلفة إمتد تأثيرها إلى الفنون البيزنطية واستفيد منها في المجالات الفنية ، فكانت دراسات البيزنطيين للميكانيكا ونبوغهم فيها ، قد أحرزت تقدماً بالغاً في بناء العمارة الكنسية البيزنطية ، وما تميزت به خاصة في بناء القباب العالية ، كما قد لنا لوحات الفسيفساء والتي كانت تمثل خرائطاً كبيرة لمناطق مختلفة من الإمبراطورية مدى إهتمامهم بدراسة الجغرافيا ، ولم يتبق من هذه الخرائط إلا خريطة واحدة منفذة في القرن السادس الميلادي بمادبا^(٢) عثر عليها في أرضية داخل كنيسة تقع في شمال المدينة وهي تعد أهم اثر في مادبا وأشهره^(٣) . والتي تبدو في شكل (٨١) ، وتظهر تفصيلية من هذه الخريطة تصور مدينة القدس تتبين في شكل (١٠٨١) .

وكما لعبت الثقافة الفكرية دوراً أساسياً في تشكيل الحضارة والفنون البيزنطية في المجتمع البيزنطي ، يمكننا أن ندرك ما حققه الدعم المادي في الإنفاق على تنفيذ وإخراج هذه الفنون المختلفة فقد وصل الإنتعاش الإقتصادي في بيزنطة لأقصى مراحلها ، الذي إنعكس بدوره على الأديرة والكنائس الضخمة والدور الأنيقة. واكتسى أبناؤها بأفخر أنواع الملابس وتحلت نساؤها بأبهى الحلى والمجوهرات وأندرها ، وبالإضافة إلى حب البيزنطيين للطبيعة ، وما إحتوت عليه من جماليات سواء جمال الهيئة أو الشكل الإنساني أو جمال المناظر الطبيعية وكل ما تقع عليه أعينهم من قصور ومنازل وحدائق عامة وخاصة كل ما تصنعه أيديهم من المنسوجات والأردية ، فهذا يفسر المكانة الفنية الرفيعة التي وصل إليها البيزنطيون إبان عصر الإمبراطورية البيزنطية، التي تجلت وبرزت في المباني المعمارية وبالأخص الكنائس الضخمة سواء في تصميماتها الداخلية أو الخارجية

(١) ستيفن رنسمان . الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد الميزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣٧٨ .

(٢) ميشيل بيشربللو ، مادبا كنائس وفسيفساء ، ترجمة ميشيل صباح وجورج سابا والطنون عيسى ، مطبعة الأباء الفرنسيسكان ، القدس ، ١٩٩٣ ، ص ٧٦ .

(٣) كانت مادبا مركزاً هاماً لفن الفسيفساء في الأردن حيث إكتشف العديد من أعمال الفسيفساء في كنائسها وهي مبانيها العامة والخاصة التي ترجع للعهد البيزنطي خلال القرون الأولى منه حتى القرن الثامن الميلادي .

ويؤكد ذلك الكاتب « ستيفن رنسيما » بقوله ، " الواضح أن سعيهم وراء الجمال وتحقيقه كان مرتبطاً ارتباطاً عميقاً بمعتقداتهم الدينية التي كانوا يرون فيها أن هذا الجمال جزء من مجد الله عز وجل " (١) .

وقد امتدت هذه الرؤى الجمالية إلى تجميل القصور والكنائس وتزيينها بأروع ما قدمت أيدي الفنانين البيزنطيين من أعمال فنية سواء النحتية أو التصويرية وخاصة لوحات الفسيفساء العريضة ذات الجودة العالية ، والتي كانت تنقل إلينا صورة حية من ثراء المجتمع البيزنطي . ويتجلى ذلك بشكل واضح في استخدام اللون الذهبي في مكعبات الفسيفساء التي كانت تغطي أغلب الخلفيات في هذه اللوحات بالأخص في الكنائس .

أما القصور فقد احتوت بعضها على رخام يزين الأرضيات ، أما الفسيفساء والتصاووير الجدارية فنفذت على الجدران مثل قصر « بلاخرناي » في القسطنطينية ، وقد ظهرت الفسيفساء تزين الأرضيات في القصر الكبير المقدس في القسطنطينية أيضاً ، علاوة على تماثيل الأباطرة والأعمدة التي كانت تملأ شوارع وميادين القسطنطينية .

• التأثيرات الدينية وحركة محطى الصور :

كان للديانة المسيحية تأثيراً قوياً وواضحاً على المجتمع البيزنطي ، وارتبطت بجميع نشاطات الأفراد في الحياة اليومية ، وارتبطت في أذهانهم بأفكار واعتقادات أقرب إلى الخرافة منها إلى الدين ، واعتمدوا على رجال الدين والقديسين في تحقيق أغراضهم ومتطلباتهم الحياتية ، وبذلك إنتشرت فكرة عبادة الصور الخشبية بما تحتوى عليه من لوحات خاصة بالقديسين أو الرهبان ، أملاً واعتقاداً منهم بأنها تصنع المعجزات. وأصبح من الطبيعي أن كل فرد في المجتمع يقتنى في بيته لوحة أو عدة لوحات (أيقونات) بعد ما كان وجودها مقتصراً على الكنائس والدور الخاصة ، وكان رأى رجال الكنيسة في ذلك أنه لا مانع من التبرك بأصحاب الصور لما يتمتعون به من مكانة مقدسة ، ولكن الأمور فاقت هذا الحد وانتشرت الأيقونات في كل مكان يعيدها الناس ، فبدأت مناهضة رجال الكنيسة لها ، وانقسمت طبقات المجتمع بين مؤيدين ومعارضين فبالنسبة " للمؤيدين كانوا يرون أن الصور تساعد على العبادة ولكنها لا تمثل موضوع العبادة نفسه ،

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٢٦٦ .

أما المعارضين فقد رأوا أن استخدام الصور في العبادة يمثل عمل وثني غريب على التقليد المسيحي " (١). هذا رأى المعارضين بصفة عامة - أما " رجال الدين والفكر وخاصة في الأقاليم الشرقية من الإمبراطورية والتي كانت تسودها موجة عنيفة مناهضة للصور، يعتقدون أن الإله وهو أسمى من أن يحتويه خيال لا يجوز أن يتناوله التعبير الفني " (٢). كما يرى « ستيفن ريسمان » أنه ربما أتت هذه الآراء المعارضة نتيجة " لأثر الإسلام في بيزنطة " (٣). الذي ظهر بصورة واضحة وانتشرت تعاليمه التي تحرم رسم الصور والأشخاص تماماً .

ولم تكن هذه الحركة المناهضة مقصدها الفن أو القضاء عليه، ولكن هدفها كان الابتعاد عن نوعية معينة من الموضوعات التصويرية الدينية، ودليلنا على ذلك أنها لم تؤثر على ظهور الموضوعات الدنيوية الأخرى التي اشتملت على رسوم للحيوانات والحليور، لذلك إتجه الفنانون لتصوير هذه الموضوعات بطريقة زخرفية .

وكان الهدف الأساسي منها سياسياً ، حيث أن هذه العبادة تسببت في "إنتشار الرهبنة وازدياد عدد الرهبان بشكل خطير ، وقد كانت أملاك الكنيسة معفاة من الضرائب ، وكانت دائماً تزداد أكثر وأكثر ، وكان معنى ذلك التناقص المستمر في إيرادات الدولة ، وكانت الأديرة تجتذب أعداداً متزايدة من الناس ، ونتج عن ذلك قلة عدد المجندين في الجيش ونقص الأيدي العاملة في المزارع ، كما كانت أيضاً مركزاً للقلق والاضطرابات ، وكانت تفتخر بما لديها من أيقونات وصور تحميها من جميع الأخطار " (٤) .

مما دفع بعض الحكام والأباطرة إلى النظر بعين الإهتمام لهذه التغيرات الجذرية الواضحة في المجتمع البيزنطي والتي تهدد كيانه واستقراره السياسي ، فضلاً على أنها تهددهم أنفسهم مما شجع الإمبراطور " ليو الثالث ، في عام ٧٢٦م على إصدار قراراً بإزالة صورة السيد المسيح من بوابة القصر الإمبراطوري في القسطنطينية - وكان ذلك في بادئ الأمر - ثم بعد ذلك أصدر مرسوماً رسمياً يحظر فيه التصوير التعبيري الديني . وكان هذا أول قرار خاص بمنع عبادة الصور الذي صدر عام ٧٣٠م ، أما ابنه «قسطنطين الخامس» كان يدين استخدام التماثيل والصور الدينية وناهضها مناهضة عنيفة .

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 116.

(٢) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن - الفن البيزنطي ، الجزء الحادي عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢٠٤ .

(٣) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣٥٨ .

(٤) داور هبده داود ، الفن البيزنطي ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ١٦٢ .

واستمر الحال بهذه الصورة حتى إعتلاء الإمبراطورة « إيريني »* العرش البيزنطى (٧٩٧ - ٨٠٢ م) ، وأعادت إقتناء الصور مرة أخرى .

وبعد مضى حوالى ربع قرن من إنعقاد المجمع المسكونى السابع فى عام ٧٨٧ م ، كان لايزال المناهضين لهذه الحركة متمسكين بأرائهم المعارضة ، ولكن ذلك لم يدم طويلاً ، حيث جاءت من تؤيد الإمبراطورة « إيريني » ، وتدعم موقفها ، وهى الإمبراطورة « تيودورا » (٨٤٢ — ٨٥٦ م) ** التى أباحت عبادة الصور واستخدامها ، وتم ذلك فى عام ٨٤٣ م بعد إنعقاد المجمع المسكونى العالى ، وهذا العام إحتفل فيه بعيد الفصح ، وهو الذى أعلن فيه العودة إلى الأرثوذكسية .

وتسببت هذه الحركة بصفة عامة فى قلة عدد الفنانين والأعمال الفنية وسادت فترة ركود فنى فى العالم البيزنطى فى ذلك الوقت ، كما غلبت التحفظية على الأعمال القليلة التى تم تنفيذها بالفسيفساء ، واستبعدت بعض الكنائس الصور الأثرية كما حدث فى " كنيسة آيا صوفيا التى لم يبدأ فى تزيينها بلوحات الفسيفساء إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع فى عام (٨٦٧ م) " (١) . ولم تشمل هذه الحركة صور الأشخاص العاديين أو اللوحات والصور المعلقة فى بعض المباني والقصور ، كما لم تظهر فى أرجاء الإمبراطورية واقتصر وجودها على الأقاليم التى تبعد عن العاصمة ومراكز الإمبراطورية .



(١) ثروت مكاشة : تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢٠٧ .

(*) عيّنت الإمبراطورة إيريني وصية على العرش منذ عام ٧٨٠ - ٧٩٠ م ، ومن عام ٧٩٢ - ٧٩٧ م ثم تولت الحكم فى هذا العام الأخير .

(**) فترة وصاية الإمبراطورة تيودورا على العرش فقط .

الفصل الثاني

العمارة الكنسية البيزنطية وعلاقتها بفن الفسيفساء

- العمارة البيزنطية والعوامل المؤثرة في نشأتها.
- الطرز المختلفة للكنائس البيزنطية.
- نهاية المعمار البيزنطي .
- العناصر المعمارية المختلفة وارتباط فن الفسيفساء بها.

الفصل الثامن

العمارة الكنسية البيزنطية وعلاقتها بفن الفسيفساء

■ العمارة البيزنطية والعوامل المؤثرة في نشأتها :

إن دراسة المعمار البيزنطى تعنى التعرف على الأساليب التخطيطية والإنشائية للمباني الدينية المتمثلة فى الأديرة والكنائس وغيرها من دور العبادة ، وذلك حيث كان للإنتشار الواسع للدين الجديد دوراً هاماً فى التأثير على فن المعمار ، كما كان له التأثير على الفنون الأخرى . فالمعمار البيزنطى يتسم بالطابع الدينى ولذلك فإن أمثلة المعمار الدنيوى قليلة العدد وعديمة الدلالة مثل جدران القسطنطينية وقصر الأباطرة والخزانات الضخمة التى كانت تمد المدينة بالمياه ، كما أن معظمها إندرولم يتبق إلا الكنائس التى مازالت قائمة حتى الآن .

ومع بداية القرن الرابع الميلادى وما صاحبه من تأسيس القسطنطينية وسيادة العقيدة المسيحية ، بدأ الإهتمام بالعمارة شيئاً فشيئاً ، حيث كان هناك مبان مخصصة للإجتماعات الدينية والصلاة والعبادة بالإضافة إلى دفن الموتى ، وهذه الأخيرة أطلق عليها الكاتاكومب * أو الديماس وهى عبارة عن غرف تحت الأرض عرفت أيضاً بسراديب الموتى ، واتجهت أنظار الأباطرة إلى إعادة بناء المدينة وإصلاح الكنائس المتهدمة ، رغبة منهم فى إعطاء الشعوب المسيحية فرصاً للعبادة فى أماكن مخصصة لها ، بالإضافة إلى الدعم الإمبراطورى الذى شجع على بناء المزيد من هذه الكنائس الجديدة التى حرص المعمارىون فى بنائها على الوصول بها إلى أقصى درجات الكمال والإبداع الفنى التى ترقى إلى مكانة العقيدة لديهم .

ويقول الدكتور ، ثروت عكاشة ، : بالرغم من أن " العمارة البيزنطية بدأت فى القرن الرابع الميلادى ، إلا أنها لم تتطور وتستكمل مراحل تطورها إلا فى القرن السادس الميلادى " (١) . وذلك لأن هذا القرن شهد بناء ظهور العديد من الكنائس الجديدة فى العاصمة وخارجها فى جميع أنحاء الإمبراطورية فشمّل الدول التى تقع فى الشرق مثل الأناضول وآسيا الصغرى وسوريا وفلسطين ومصر ، وكانت هذه الدول تقع تحت سيطرة الإمبراطورية الرومانية ، وتمتد من سوريا والأناضول إلى الأراضى الداخلية فى شرق إيران والعراق ، وهذا يشير إلى أن المعمار البيزنطى يمثل تطوراً للمعمار الرومانى القديم .

(١) تاريخ الفن - الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١١٩ .

(*) ترجع أصل هذه التسمية إلى نسبتها إلى أحد القديسين المدمر ، سمستيان ، والملقب بكاتاكومبس .

وقد اختلفت طريقة بناء هذه الكنائس من حيث التصميمات الداخلية وأشكالها الخارجية حسب وظائفها والأغراض المخصصة لها كمواقع للتعميد أو أضرحة ، فقد كانت هذه الكنائس تؤدي وظائف متعددة فضلاً عن كونها مكاناً لتأدية الطقوس الدينية ، فقد احتوت أيضاً على مستشفيات خاصة لعلاج المرضى والمحتاجين ، لذلك لم تكن هذه الكنائس ذات طراز واحد تشترك فيه من الناحية المعمارية ، كما اختلفت باختلاف البلاد التي ظهرت فيها وخضعت تطوراتها إلى الظروف البيئية الخاصة بكل بلد ، فظهرت مجموعة من التخطيطات والتشكيلات المعمارية المختلفة التي تأثرت بمجموعة من العوامل الطبيعية والعوامل الحضارية .

وتنحصر العوامل الطبيعية في الظروف البيئية المحيطة بالإنسان ، والتي ليس له دخل في تكوينها، أو نشأتها والتي حاول التكيف معها بقدر المستطاع ، وهي على سبيل المثال : العامل الجغرافي والمناخي ، والعامل الجيولوجي ومواد البناء .

أما العوامل الحضارية فهي تشمل على العامل الديني والعامل الاجتماعي ، والعامل السياسي ، والعامل الاقتصادي ، وأخيراً العامل التكنولوجي ، وهي جميعاً من صنع الإنسان ونتاج أفكاره ومعتقداته . وهذه العوامل السابقة - الطبيعية والحضارية - قد ساهمت بدور فعال في اختلاف نوعية التصميمات والتخطيطات المعمارية ، وقد ترك كل عامل من هذه العوامل بصمات واضحة كان لها تأثيراً كبيراً على العمارة الدينية بشكل عام ، وقد تدخلت بصورة واضحة في تنوع أشكال العناصر المعمارية وكيفية بنائها .

وفيما يلي يتم ذكر بعض هذه العوامل كل على حدة حسب أهميته والدور الذي

يؤديه :

١. العامل الديني :

يعتبر هذا العامل من أقوى العوامل المؤثرة في العمارة البيزنطية ، وذلك حيث أنه كان الدافع الوحيد وراء بناء هذه العمارات الدينية ، وتقول الدكتورة « الفت حموده » ، « في مرحلة الديانات السماوية فقط ارتبط فن العمارة الدينية بظهور الديانة المسيحية سمي فن العمارة فيها بفن العمارة الرومانتيكية ونلاحظ أن الفن المعماري قد اتجه إلى التعبير عن عالم الروح اللامتناهي وبالتالي تغلب الجانب الروحي على الجانب المادي ، حيث ظهرت موضوعات اختلفت عما كانت تعالجه العمارة الكلاسيكية من قبل ، فأصبحت تعكس صراعات الروح والامها في سبيل إنتصار الدين الجديد ودور هذا الدين للسمو بهذه

الروح إلى عالم الخلود" (١). فكانت سيطرة العقيدة المسيحية سبباً في إخراج العمائر الكنسية بهذه الصورة المبهرة - ولم تظهر أية مبانى دنيوية فقدت بهذه المهارة الفائقة ولم تستخدم فيها أجود الخامات الطبيعية والمعادن والأحجار الكريمة - والتي حرص المهندسون في بنائها على إضفاء مظاهر الروعة والفخامة التي تناسبها ، " فالمسيحية تؤمن في الإله الواحد الذي يعيش خالداً في السموات والذي يتميز باللاتهائية في القدرة والحكمة والمحبة ، وجميع الخطوط المقوسة في الكنيسة البيزنطية الكبرى والعناصر المسيحية تتحد للتعبير عن هذه الفكرة فالكنيسة البيزنطية تمثل تعبيراً أساسياً عن الإيمان المسيحي في الرب " (٢) . ولقد لجأ المعمارىون في ذلك إلى تكييف العناصر المعمارية للكنائس بما يتلاءم مع خدمة أغراض العقيدة ، وشمل ذلك التوسع في المساحات الداخلية التي تتمثل في الصحن الأوسط الذي يستوعب المصلين ، والمؤدي إلى الحنية في الجانب الشرقي التي يتقدمها المذبح أو الهيكل المخصص للقيام بالقداس الدينى لخدمة الكنيسة والذي يرتفع قليلاً عن المستوى الأرضى للصحن حتى يتمكن الجالسون في القاعة من رؤيته بوضوح .

وبزيادة تأثير هذا العامل ، ورغبة في تحقيق أقصى أهداف المعمار الدينى إتجه المهندسون إلى زيادة عدد الطوابق الداخلية والتي تساهم بدورها في إرتفاع المبني نفسه والتي إشملت على العديد من الغرف الجانبية الخاصة بالطقوس الدينية .

وكانت أهم العناصر المعمارية التي تجسد هذا العامل الدينى هي القباب التي تعلن عن جلال الإله « والتي تحمل في داخلها معانى رمزية ، ويرى المؤرخون أن الإتجاه نحو هذه الرمزية كان سبباً من أسباب تكوين الأشكال المعمارية التي ظهرت بصورة واضحة في الشرق ، فهي تضيف جمالاً وروعة على المكان المقدس المخصص لعبادة الإله ، وهذه الفكرة قد إستحوذت على أذهان المعمارىين البيزنطيين اللذين سعوا بكل الطرق لتحقيقها ، وقد غطت هذه القباب باختلاف أحجامها وإرتفاعاتها جميع المساحات المختلفة للكنائس أسفلها ، وذلك لأنها ترمز للسماء أو جنة الشهداء ، كما تمثل الكنيسة في حد ذاتها كوناً مصغراً يضم الشهداء والقديسين والمؤمنين ومعتنقى الديانة المسيحية .

(١) الطابع المعمارى بين التاصيل والمعاصرة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٧٠ ، ٧١ .

(2) J. Arontt Hamilton , Byzantine Architecture And Decoration , ■ . T. Baisford L. T. D. London, 1933, P. 276 .

وقد ظهرت بعض عناصر معمارية أخرى كالمحراب*، فضلاً عن القبو الذى يعتبر من أهم العناصر المعمارية فى الكنيسة البيزنطية - بجانب القبة - وقد عرف فى الحضارة المصرية القديمة فى عهد الدولة القديمة ، كما هو الحال فى غرفة الدفن بهرم زوسر المدرج^(١) . أى أن أصوله المعمارية ترجع أيضاً لأسباب دينية .

وبالرغم من تطور هذه العناصر المعمارية واتساع الكنائس وزيادة مساحاتها الخارجية ، إلا أنها ظلت محتفظة بوظيفتها الأساسية المتمثلة فى خدمة الدين المسيحى .

٢. العامل المناخى :

ساد الإمبراطورية البيزنطية المناخ الحار الذى إنتشر فى جميع أنحاء ، وقد كان له دوراً واضحاً فى التأثير على أشكال العمارة من الداخل والخارج ، وبصفة عامة "فالمناخ السائد بكل منطقة يتدخل فى تحديد الملامح الأساسية لتشكيلاتها المعمارية والعمرانية ، سواء كان ذلك بالنسبة لمدى تجميعات المباني وتداخلاتها المعمارية ، وجدوى إطلال فتحاتها على الداخل أو الخارج ، وما هى عروض الشوارع والأفنية المناسبة لكل مناخ وعلاقتها بإرتفاعات المباني المطللة عليها ، كذلك الحصول على التهوية الطبيعية ، فأى توجيه أنسب للمبنى بالنسبة للرياح السائدة وهل هذه الرياح ثابتة الإتجاه أم متغيرة ، وهل تتطلب معالجة معمارية تحد من كمية وقوة أشعة الشمس الساقطة ، وما مقدار إتساع النوافذ فى كل حالة " ^(٢) . وبالتالى فإن المعمار البيزنطى إتخذت أشكاله ملامح خاصة فى محاولة التكيف مع هذا المناخ الحار ، فنجد أن المهندسين البيزنطيين لجأوا إلى إبتكار طرق معمارية وطرز فنية معينة ، وكان إختيارهم لعنصر القبة له دلالة خاصة - فضلاً عن دلالتها الرمزية - حيث أنها تتمتع بخاصية مميزة من حيث ملاءمتها للحرارة الشديدة ، فهى تساعد على التخفيف من حدة الحرارة فى داخل الكنائس وذلك لأن سطحها المنحنى يقلل من قوة أشعة الشمس المتعامدة على السطح . كما ينطبق ذلك أيضاً على عناصر القبوات المنحنية داخل الكنائس والتى تغطى الأسقف الجانبية التى يقل إرتفاعها عن القبة الأساسية ، كما إهتم المعمارىون البيزنطيون أيضاً بتنفيذ فتحات النوافذ فى أسفل جسم القبة (الجزء الأسطوانى) حتى تساعد على الإضاءة والتهوية ، كما حرصوا على التقليل من عددها وظهرت بمساحات صغيرة حتى تحد من دخول أشعة الشمس .

(١) مصطفى عبد الله شيمه ، دراسات فى العمارة والفنون القبطية ، هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص ٦٢

(٢) الفت يحيى حمودة ، الطابع المعمارى بين القاصيل والمعاصرة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٤٧ ، ٤٨ .

(*) المحراب : هو المنطقة المرتفعة فى الحنية التى تعلوها نصف القبة فى شرق الكنيسة .

وذلك بالإضافة إلى " وجود الأسطح المستوية مشتركة مع القباب ذات الطابع الشرقى الأصيل والفتحات الصغيرة الضيقة للشبابيك المرتفعة نسبياً عن منسوب الأرضية ، تلك الحوائط المستمرة الغير متكسرة والعقود المتكررة التى تحيط بالأفنية الداخلية ، وكل هذه العوامل كوتت الخواص المعمارية لهذا الطراز البيزنطى ، والتى تعتبر من أهم الصفات والمعالم المميزة للعمارة البيزنطية " (١) .

٣- العامل الجيولوجى :

وهو يعنى طبيعة الأرض وطبقاتها المختلفة وما تحتوى تربتها من " مواد أولية مثل المحاجر والمناجم ، ومدى قابليتها للزراعة والتى تساعد على تكوين المجتمعات الإنسانية حيث تزدهر الحركة المعمارية " (٢) .

والمواد الطبيعية التى إستخدمت فى بناء العمائر البيزنطية هى الحجارة والطلوب ، والزلط الذى إستخدم بعد ذلك فى خليط الخرسانة ، ففى المناطق الوسطى والجنوبية مثل القسطنطينية واليونان والبلقان وجنوب غرب روسيا وجنوب العراق ومصر وإستخدمت الأحجار فى التدعيم ، وكان الإعتماد الأساسى على الطلوب الذى يمثل المادة الشائعة . وذلك نتيجة لخصوبة التربة الغنية بالمادة الطينية (الطمى) - وهى المادة الأولية والخامة الأساسية فى صناعة طوب البناء - وهذه البلاد السابقة تمتعت بامتلاك مساحات كبيرة من الأراضى الزراعية الخصبة التى ساعدت أيضاً على إستقرار العمال والبنائين وتجمعهم حولها مما يوفر الأيدي العاملة اللازمة .

كما إعتد على الأوانى الفخارية التى كانت تستخدم بصفة خاصة فى بناء الأسقف والقباب التى تغطى الكنائس - والتى كانت تصنع من مادة الطين حيث تشكل ثم تحرق فى أفران خاصة حتى يتبخر الماء الموجود بطبيعة الحال فى هذه المادة نهائياً ، ومن ثم فلا يتأثر بالمياه مرة أخرى ، وكان الغرض من الإعتماد عليها فى البناء هو " تخفيف الأحمال الناتجة من وزن الأسقف على الحوائط ويلاحظ أن سقف كنيسة القديس فيتال قد صمم بهذه الطريقة بالإضافة إلى العزل الحرارى الناتج عن إستخدام هذه المواد الخفيفة " (٣) .

(١) توفيق أحمد عبد الجواد ، تاريخ العمارة ، الجزء الثانى ، المعمور المتوسطة الأوروبية والإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ١٧ .

(٢) الفت يحيى حموده ، الطابع المعمارى بين التأسيس والمعاصرة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٥٦ .

(٣) توفيق أحمد عبد الجواد ، تاريخ العمارة ، الجزء الثانى ، المعمور المتوسطة الأوروبية والإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٢ .

أما الأحجار فكانت المادة الشائعة الإستخدام وخاصة فى الأراضى المرتفعة مثل أرمينيا والقوقاز والأناضول وسوريا وكريت وقبرص حيث تكثر المحاجر الطبيعية . فهى لم تكن متوفرة كالطوب لذلك اضطرت الحكومة البيزنطية إلى إستيرادها من مصادرها فى هذه البلاد ، كما إستوردت أيضاً خامة الرخام الطبيعى " التى كانت تستخدم فى صناعة الأعمدة داخل الكنائس، كما إستخدمت أيضاً فى تغطية الأرضيات ، فكانت تستورد من المحاجر التى تقع فى منطقة حوض البحر المتوسط الشرقية بالنسبة للقسطنطينية ، ولذلك نجد أن العمارة البيزنطية تأثرت كثيراً بتلك الأحجار الضخمة التى كانت تبنى بها المباني التذكارية والتى كانت تستورد من تلك البلاد ، وترد إليها من الخارج " (١) . كما تأثرت أيضاً - العمارة البيزنطية - بجميع المواد السابقة والتى كان لها اثر واضح على شكل التفاصيل الخاصة بالمباني المعمارية الدينية والدنيوية بصفة عامة .

٤ . العامل التكنولوجى " .

كان من الطبيعى أن تخضع مواد البناء المستخدمة لأساليب التقنية الحديثة التى كانت تضاف عليها " خواص هندسية مختلفة سواء من حيث المقاسات أو اللون أو الكثافة أو المقاومة ، مما يحدد لها إستعمالات معينة بناء على سماتها المكتسبة وما يتبعها من معانٍ إيجابية " (٢) . فالسطح الأملس يختلف فى المعنى والإيحاء عن السطح الخشن أو المجدد كما يحدث فى التركيبات الرخامية سواء المثبتة على الأعمدة أو المنفذة على الأرضيات ، وذلك على سبيل المثال .

وهذه الأساليب كانت إحدى العوامل الرئيسية التى أثرت على الشكل المعماري البيزنطى وطرق بنائه ، فنلاحظ أساليب التشييد قد إختلفت وتطورت فى العمارة ، وإتجه المهندسون إلى إستحداث وسائل فنية جديدة مثل " إستعمال القبة المحمولة على أربعة مثلثات كروية أو محمولة على أربع حنيات للتغطية الأفقية ، هينقل بذلك حمل القبة

(١) المرجع السابق ، ص ١٧ .

(٢) ألفت يحيى حموده : الطابع الممارى بين التأسيس والمعاصرة ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٩٩ .

(*) تعريف التكنولوجيا . التكنولوجيا تعبير يحتوى على شقين ، الشق الأول ، تكنو ، والشق الثانى ، لوجيا وكلمة تكنو ، هى إختصار لكلمة (تكنيك) Technique وهى تعنى بالعربية تقنية ، ومعناها الأساليب التنفيذية الفنية ، أما الشق الثانى وهو لوجيا ، فهو مأخوذ من اليونانية بمعنى علم ، فيكون التعبير بالكامل معناه ، علم الوسائل التنفيذية الفنية ، وهو يشمل دراسة المواد والخامات والأدوات والأساليب المختلفة التى يستخدمها الفنان أو المهندس للحصول على أفضل مستوى من الإنجازات فى أقصر وقت ممكن وبأقل تكلفة متاحة ، ولتتم نطلق التكنولوجيا الحديثة على أى مواد أو أساليب متطورة بالنسبة لما كان متبعاً قبل ذلك .

خلال نقاط إرتكاز محدودة مما يساعد على إضفاء مظهر الخفة التي تميزت به القبة البيزنطية " (١). ومع زيادة التطور التقني في هذه الأساليب الإنشائية، تمكن المهندسون من تغطية مساحات مستطيلة بنفس الطريقة السابقة، ولكن على مساحات أكبر، وذلك بتجاوز مجموعة من القباب التي توحى بالإستطالة في شكلها العام، وأوضح مثال لهذا التطور هو كنيسة القديس مرقس في فينيسيا. وبالرغم من أنها تعد نموذجاً لتأثيرات المعمار البيزنطي في فينيسيا، إلا أنها تعتبر من أروع الأمثلة التي تمثل التخطيط الصليبي البيزنطي ذو القباب المتعددة وأتقنها.

■ الطرز المختلفة للكنائس البيزنطية :

إتخذ المعمار البيزنطي اشكالاً وتصميمات متعددة، فبالإضافة إلى بعض العوامل السابقة والمواد المستخدمة فقد إعتمدت عمارة الكنائس في الإمبراطورية في تصميماتها على أنواع مختلفة من الطرز المعمارية التي كانت تحمل في داخلها بعض "التأثيرات الرومانية والتأثيرات الإغريقية التي كانت مزدهرة في القرن الرابع الميلادي في مدن الشرق الكبرى كالأسكندرية و أنطاكية وأنقرة" (٢). فضلاً عن "تأثيرات الفن الساساني الذي كان له الفضل في إحياء فنون الشرق القديمة" (٣). وقد كان لهذين الفنين تأثيرهما الواضح على فن العمارة البيزنطي، وهذا الإنصهار والاندماج الفني بين العناصر الشرقية واليونانية من السمات المميزة للفن البيزنطي بشكل عام والعمارة بشكل خاص.

كما ظهرت ثمة آراء تشير إلى أهمية بعض المناطق التي "تعتبر مصادر أساسية لفن المعمار البيزنطي كآسيا الصغرى، والبعض الآخر أرجع المصادر المعمارية إلى أرمينيا والعراق، ولكن في النهاية أجمعت الآراء أن المنطقتين اللتين كانت لهما أكبر إسهام في ذلك هما سوريا والأناضول" (٤). وخاصة أن الفن السوري يتميز بالواقعية والإهتمام بالتعبير عن الحماس الديني ونقل الأحاسيس والمشاعر الروحانية السامية، وهذه الخصائص وجدها البيزنطيون أكثر قرباً وملائمة لأفكارهم وأهدافهم الفنية التي تتفق

(١) المرجع السابق، ص ١٠٣.

(٢) توفيق أحمد عبد الجواد، تاريخ العمارة، الجزء الثاني، المصور المتوسطة الأوروبية والإسلامية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٣.

(٣) المرجع السابق، نفس المكان.

(٤) J. Arontt Hamilton, Byzantine Architecture And Decoration, B. T. Baisford L. T. D. London, 1933, P. 36, 37.

وعقيدتهم الدينية « وكان ذلك منذ البداية واستمر حتى العصور الوسطى في الإمبراطورية ويؤكد ذلك الدكتور « داود عبده داود » بقوله : " في الفترة الأولى كانت سوريا هي حلقة الإتصال بين الشرق وبيزنطة ، وعن طريقها إنتقلت عناصر فنية كثيرة ، ولكن منذ القرن الحادي عشر الميلادي يظهر أن أرمينيا أخذت من سوريا هذا المركز وأصبحت هي التي تمد الفن البيزنطي بالأفكار الجديدة " (١) .

وقد ساهمت كل بلد أو منطقة من المناطق السابقة ببعض التخطيطات والتصميمات الأساسية في عمارة الكنائس ، كما كان لها دوراً أساسياً في إدخال بعض العناصر والتعديلات الجديدة ، وظهرت العمارات الكنسية من خلال أربعة أشكال من التخطيطات ، وهي : أولاً : التخطيط البازيليكي ، ثانياً : التخطيط المركزي ، ثالثاً : التخطيط (الطراز) الصليبي ، ورابعاً : التخطيط (الطراز) المقيب . ولم تكن هذه التخطيطات أو الطرز ذات طابع بيزنطي خالص ، وفيما عدا التخطيط الصليبي - فهي ترجع إلى أصول رومانية وأرمينية - كما سبق الإشارة - .

وسيتم التناول بالتفصيل شرح كل نوع من هذه الطرز المختلفة كل على حدة مع ذكر أمثلة للكنائس التي اعتمدت في بنائها على هذا التصميم أو التخطيط .

التخطيط البازيليكي :

البازيليكا * عبارة عن بناء كبير يضم قاعة مستطيلة الشكل مقسمة إلى مساحات طويلة تسمى الأجنحة ، وقد توقف عدد هذه الأجنحة داخل الكاتدرائيات على عدد الدعائم أو الأعمدة الداخلية ، فبعض القاعات تقسم إلى ثلاثة أجنحة بواسطة صفين من الأعمدة وكان ذلك هو التقسيم الشائع لمعظم الكاتدرائيات ، والبعض الآخر يحتوي على خمسة أجنحة وذلك من خلال أربعة صفوف من الأعمدة ، وهذا النوع من الكاتدرائيات كان متبعاً مع الكنائس الكبيرة مثل كنيسة القبر المقدس والميلاد في فلسطين ، وكذلك كنيسة القديس ديمتريوس ، وكنيسة القديس بطرس في روما " (٢) .
وجميعها تنتمي للقرنين الرابع والخامس الميلاديين ، وكانت كل واحدة من هذه البازيليكا تحتوى على مجموعة من الأبواب التي تتفق في عددها مع عدد الأجنحة المقسمة داخلياً

(١) الفن البيزنطي ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ٢٢٧

(2) Lyn Rodley , Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 21 .

(*) البازيليكا معناها الأصلي القصر الملكي أو قاعة الحكمة وتعرف أيضاً بالكاتدرائية .

لتحل محل الجوانب الخارجية النصف دائرية ، ويتقدم هذا البناء البازيليكي فناء واسع ، ويحيط بالمساحة الكلية - البازيليكا والفناء الخارجى - جدار مرتفع يفصلهما عن العمائر الخارجية الأخرى .

وتتميز البازيليكا بصفة عامة بإتساع مساحة الجناح الأوسط الذى يزيد على مساحة الأجنحة الجانبية . وفى البازيليكا المقسمة إلى ثلاثة أجنحة يحمل صفى الأعمدة سقف هذا الجناح الأوسط الذى يعرف أيضاً بالسرواق الكبير، ويمتاز بالإرتفاع عن الجناحين الجانبيين ، " وتتخلله نوافذ عليا لإضاءة المبنى تسمى النوافذ المشعة (Clearstory Windows) واشتملت بعض هذه الطرز على صفين من الأعمدة فى كل من جانبي المجاز الأوسط حيث يحمل الجزء المنخفض منها شرفة مخصصة للسيدات .

ويرجع سبب إتساع هذا الجناح الأوسط إلى إستقبال وإستيعاب أكبر عدد من المصلين والمتعبدين فى هذه الكنائس واللذين يتجهون بأنظارهم إلى قبلة الكنيسة أو كوة المذبح - حيث تقام الشعائر الدينية المقدسة وتقدم القرابين - التى تتخذ شكل فتوة خارجى بارز على هيئة نصف دائرة ويغطيها نصف قبة ، وهذه " القبلة كانت فى البداية مخصصة للعرش وتمثل سمة وثنية تدخل فى تخطيط هذا النوع من الكاتدراليات، حيث أنها كانت فى الأصل تمثل مقعد الرب " (١) .

وهناك مساحة مستطيلة تتقاطع مع القاعة الأساسية للبازيليكا وتفصل صحن الكنيسة عن منطقة المذبح تعرف بالمجاز المستعرض (Transept) وهى تعطى لمسقط الكنيسة الأفقى شكل الصليب رامزة لجسد السيد المسيح المصلوب - كما تبدو فى شكل (٨٢) .

وقد تميزت الكنائس البازيليكية قديماً بالمدخل الشرقى بدلاً من الغربى " ولكن فى أواخر القرن الرابع وبداية الخامس الميلادى شاع وجود هذا المدخل الغربى والمؤرخ ريفوارا (Rivoira) يشير إلى أن أن أقدم مثال على الجزء الخارجى البارز الشرقى يوجد فى بازيليك أورسيانا فى مدينة رافينا (٣٧٠ - ٣٨٤ م) وفكرة توجيه الكنيسة نحو الشرق تمثل سمة شرقية " (٢) .

(1) Talbot Rice, Byzantine Art , Penguin Book Ltd, Harondsworth Meddlesex, Great Britain, 1935, P. 58 .

(2) Loc . Cit .

وقد كان هذا التخطيط البازيليكي هو الشكل الشائع للكنائس المسيحية منذ البداية ، وكانت روما هي منشأ هذه الكاتدرائيات ، والعديد من السجلات تؤكد على وجود هذه الكنائس في الشرق اليوناني ^(١) ، وتضم روما مجموعة من أروع الكنائس ، وكانت هذه الكاتدرائيات في روما تغطي عادة بالأسقف الخشبية ، ولكن في الشرق - في سوريا على سبيل المثال - اعتمدت على السقوف الحجرية المقببة في التغطية بدلاً من السقوف الخشبية ، وصحب هذا التغيير ظهور بعض التعديلات التي طرأت على طبيعة البنيان . ففي حالة استخدام الأحجار في القبة حرص المهندسون على زيادة سمك كل من الجدران والأعمدة ، كما تميزت أيضاً بالمتانة والثبات ، أما في حالة السقوف الخشبية فلم يكن هناك ما يدعو لذلك لأن الأحمال فوق الجدران والأعمدة ليست بثقيلة فظهرت الأعمدة أكثر نحافة والجدران أقل سمكاً .

وقد كانت هذه البازيليكا قديماً عبارة عن قاعات كبيرة مخصصة للإجتماعات أو إصدار الأحكام في العهود الوثنية ، ومع دخول المسيحية أصبحت النموذج المثالي للعبادة وإقامة الطقوس الدينية بعد أن أزال المهندسون منها وأضافوا إليها بعض العناصر المعمارية ، وكثير من الباحثين الأجانب وفي مقدمتهم ألفريد بتلر (Butler) و إيقلين وايت (Whit) و كروسبي بتلر (Crosby Butler) و دالتون (Dalton) و برجر (Briggs) و ميل (Mald) و ستفنسون (Stephenson) و فلتشر (Fletcher) و سومرز كلارك (Clark) وغيرهم يرجعون أصولها الأولى إلى أنواع العمائر الرومانية القديمة التي كان يمثلها أساساً ساحة العدل عند الرومان ، حيث يعقد فيها المحكمة الرومانية بالإضافة إلى اعتبارها مكاناً لإنجاز الأعمال التجارية ، وعلى هذا الأساس فإن أصحاب هذا الرأي يعتقدون بأن هذا التخطيط قد إنتقل إلى الكنائس المسيحية التي شيدت بعد إعترااف الإمبراطور قسطنطين بالديانة المسيحية إذ أنه لم يكن أمام المسيحيين في هذا الوقت سوى الحصول على مباني قديمة أياً كان نوعها لتحويلها إلى كنائس ^(٢) . ويصف الدكتور « ثروت مكاشة » التعديلات التي طرأت على هذه العمائر كي تعبر عن المضمون الجديد للدين المسيحي بقوله " ففدا مكان القاضي ومن حوله مستشاروه اللذين يتصدرون قاعة الحكم هو مكان المطران ومن حوله القساوسة اللذين يمثلون في نظر المسيحيين السيد المسيح بين حواريه في قبلة الكنيسة (Apse) ، وكذلك تحول المذبح

(1) J. Arnott Hamilton, Byzantine Architecture And Decoration, B. T. Balsford L. T. D. London, 1933, P. 37.

(٢) مصطفى عبد الله شبيحه ، دراسات في العمارة والفنون القبطية ، هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، ص

Altar الذى يحرق فوقه البخور أمام القاضى الرومانى قبل إفتتاح الجلسة إلى المذبح المسيحى الذى يوضع فوقه القريان من خبز وتبيل ، ويات مكان تجمع جمهور المصلين المتعارضين المتفرجين هو مكان المصلين (١) .

وبالرغم من نسبة هؤلاء الباحثين مصدر الطراز البازيليكي إلى الأبنية الرومانية ؛ إلا أن بعض العلماء يرون أن المصدر الأول الذى إشتقت منه هذه الكنيسة تخطيطها هو قاعة الأعمدة الضخمة فى المعبد المصرى القديم فى العصر الفرعونى فى عصر الدولة الحديثة ، أى البازيليكا الرومانية كان مصدرها العمارة الفرعونية " (٢) .

وينبغى الإشارة إلى أنه بالرغم من إستمرار ظهور هذا الطراز البازيليكي بما تضمن من إختلافات وإضافات تتلاءم وطبيعة ومناخ كل بلد إلا أنه لم يخضع إلى الكثير من التطورات ووصف بأنه تخطيط مبتذل ولا يلائم المتطلبات اللاهوتية البيزنطية أو الفكر البيزنطى ، ومع نهاية القرن الخامس الميلادى بدأ ينحسر إستخدامه والإعتماد عليه فى جميع أنحاء الإمبراطورية حتى إنقرض تماماً إلا فى مناطق قليلة فى روما وبلغاريا وشمال اليونان التى إحتوت على نماذج على درجة من الأهمية .

وقد إعتمدت عمارة الكنائس البيزنطية بشكل بسيط على هذا الطراز وكان بمثابة المدخل أو البداية لإكتشاف وخلق أنواع من التصميمات والإنشاءات الجديدة الأكثر تطوراً ، وتعتبر كنيسة القديس أبولينار الجديدة من أوضح أمثلة المعمار البيزنطى التى تؤكد على وجود هذا الطراز الرومانى .

كنيسة القديس أبولينار الجديدة :

هى إحدى الكنائس التى إعتمدت فى تصميم بنائها على هذا الطراز البازيليكي ، وقد أنشئت فى رافينا بالقرب من المقر الملكى الرسمى وكانت مخصصة لإقامة المراسم والإحتفالات الخاصة بالبلاط ، وهى كما تبدو فى شكل (٨٣) والذى يمثل المسقط الأفقى لهذه الكنيسة التى تتكون من مساحة مستطيلة " تتميز بالإتساع ، حيث تبلغ

(١) تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١٠٢ .

(٢) مصطفى عبد الله شبحه ، دراسات فى العمارة والفنون القبطية ، هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

ص ٦٠ .

(٣) بنيت فى الربع الأول من القرن السادس الميلادى بأمر الملك ثيودوريك كهدية للسيد المسيح .

مساحة مدخلها مائة وأربعة قدم x إحدى وسبعون قدم * (١). وهو ينقسم إلى ثلاثة مساحات رئيسية وهى صحن الكنيسة (المجاز الأوسط) وجناحين جانبيين بواسطة الأعمدة الرخامية - التى تم إحضارها من القسطنطينية - التى تصطف على جانبيين ، ويصل عدد هذه الأعمدة إلى أربعة وعشرين عموداً ، وهذه " المساحة المستطيلة يبلغ طولها ضعف عرضها كما أن عرض المجاز الأوسط فيها يساوى ضعف عرض كلاً من الجناحين الجانبيين " (٢). وفى نهاية المجاز الأوسط* (Nave) فى الناحية الشرقية من الكنيسة يقع هيكل المذبح ومن خلفه المحراب المقدس حيث تقام فيها الطقوس الدينية ، وكما يتضح من الرسم المعماري إختفاء المجاز المستعرض الذى يتقدم منطقة المذبح والذى كان ظهوره أساسياً فى التخطيطات القديمة .

وكما يلاحظ فى شكل رقم (٨٤) السقف الخشبي الذى يغطى هذا البناء والذى يحمله كلا من جدارى المجاز الأوسط - والذى تحمله بالتالى الأعمدة الإثني عشر فى كل جانب - ونتيجة لإرتفاع هذا السقف عن سقف الجناحين الجانبيين فقد تم عمل فتحات علوية للنوافذ تسمح بالتهوية والإضاءة ، وهى تظهر بوضوح فى المستوى الثانى وتشبه العقود فى أشكالها - تتخلل فتحات النوافذ أجسام القديسين والقديسات فى هذا المستوى - كما تظهر هذه النوافذ فى الحوائط السفلية المحيطة بالقاعة من الخارج والخاصة بالأجنحة الجانبية وكانت فى البداية نظراً لسرية العقيدة والطقوس يفضل وجودها أعلى المبنى . أما خارج المبنى فقد تم إضافة أجزاء معمارية جديدة حيث أنشئ برج أجراس بمحاذاة الجانب الأيمن من الكنيسة ، وعلى إرتفاع يصل إلى مائة وثلاث وعشرين قدماً ، كما نفذت فتحات طولية ومكررة بإرتفاع البرج وزودت بمصابيح لتركيز الضوء عليه وتسهيل تهويته ، وهذه بالإضافة ترجع إلى بداية القرن الحادى عشر . وقد كان هذا العنصر المعماري وهو البرج يظهر بصورة واضحة فى الغرب أما فى البلاد الشرقية فى الإمبراطورية فقل وجوده إلا فى بعض كنائس قليلة وذلك لأن " ظهور أبراج الأجراس فى الشرق يرجع إلى الإتصال الثقافى والفنى مع الغرب " (٣) .

(١) Guiseppe Bovini, Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, P. 78 .

(٢) ثروت عكاشة . تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، (دار سعاد الصباح ، القاهرة) ، ص ١٢٣ .

(٣) ستيفن ريسان ، الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد المبرز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣١٩ .

(*) القدم : وحدة للقياس ويقرر طول القدم الواحدة بحوالى ٣٣ سم .

(**) هذه التسمية مشتقة من كلمة Navis اللاتينية وهى تعنى السفينة التى ترمز إلى نقل المؤمنين بسلام إلى سماء الخلاص .

كما تضمنت هذه الإضافات بناء قببة تغطي المبنى والتي لا تؤثر على شكل الكنيسة من الخارج كما وسعت المنطقة الخارجية المحيطة بها حيث يوجد فناء كبير يتقدم مدخل الكنيسة من الناحية الغربية. وذلك بغرض عزل الكنيسة عن ضوضاء الطريق ، كما اتخذ مكاناً لشرح التعاليم الدينية لمعتنقى المسيحية وموضعاً للمفتسل المستخدم لشعائر وتطهير الأيدي قبل الدخول إلى الكنيسة " (١) .

ويضيف الدكتور ثروت عكاشة « قائلًا : " وكانت الكنيسة المستطيلة الشكل ما تزال على ما كانت عليه إلى اليوم بأعمدتها الطويلة التي تشد نظر المتعبد ، وتدفعه نحو المحراب هي البناء الأملئ لمواكب الشعائر الدينية التي تقتضى بإقتراب جماهير المصلين من المحراب في موكب تقديم الصدقات والمشاركة الرمزية في مناوله العشاء الرباني ، وعندما ألغى هذا الموكب من طقوس الكنيسة الشرقية غدت البازيليكا المستطيلة بدعة قديمة وحلت محلها الكنيسة المركزية المحور التي تواكب طقوسها الساكنة " (٢) .

التخطيط المركزي (المغطى بقبة) :

العنصر الأساسي في المباني المنفذة وفق هذا التخطيط هو القبة* التي تغطي المساحة السفلية والتي تعلو المركز مباشرة ، وكانت هذه المباني في العهود القديمة تنقسم إلى فئتين : الفئة الأولى هي المباني ذات التخطيط الدائري ، أي التي تتميز بالسقف الأفقي المستدير ، ومع وجود ممشى حول المساحة المركزية ، أما الفئة الثانية : تعتمد فيها الأبنية على التخطيط المربع ، وكانت هذه الفئة الأكثر أهمية واعتمد عليها المعماريون بشكل أساسي في العمارة البيزنطية .

وهذا التخطيط يعتمد كثيراً على المعمار الوثني حيث كانت هذه المباني تستخدم كأضرحة أو مواقع تعמיד أو مقابر* وكان منشأها منسوباً إلى روما التي تضم أقدم هذه المباني ، ولكن الإكتشافات الحديثة في الشرق وخاصة في برجامون والقسطنطينية تشير إلى وجود هذه المباني المستديرة ، ولذلك فإن وضع القبة المبنية على الإسطوانة يمثل ابتكاراً من نسيج الفكر اليوناني والروماني " (٣) . ويجب الإشارة إلى " أن

(١) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن ، الفن البيزنطي ، الجزء الحادي عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١٢٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٢٣ .

(3) Talbot Rice, Byzantine Art , Penguin Book Ltd , Harmondsworth Meddlesex , Great Britain , 1935 , P. 61 .

(*) القبة التي تغطي هذا التخطيط ترجع إلى قرون طويلة سابقة ، وكانت قديماً تمنع من العظمى والقضبان في سبيل تنويع التجويف المستدير السفلي .

" أولى هذه المباني هي كنيسة القديسة كونستانتزا في روما " (١) .

وقد إنتشرت هذه المباني في الشرق والغرب من أنحاء الإمبراطورية ، وقد تطورت أشكالها الخارجية ، فمن هذه المساحة المركزية الدائرية تم إضافة تصميم هندسي آخر ثماني أضلاع يحيط بها ، كما في كنيسة البعث المبنية في القدس بأمر الإمبراطور قسطنطين في القرن الرابع الميلادي ، وقد تم إستبدال الشكل الدائري من الداخل وحل محله شكل ثماني الأضلاع من الخارج ، وأوضح الأمثلة على هذا التغيير هو مسجد قبة الصخرة بالقدس ، ومن " المحتمل أن هذه الفكرة أو التصميم يرجع أصلها إلى سوريا ، ودور سوريا له دلالة عظيمة في تطوير المباني المركزية ، ولا بد الا يغيب عن أذهاننا أن مبنى قبة الصخرة يمثل أوج التطور في الحجم والروعة في الدولة التي كانت تمثل في وقت ما جزء هام من الإمبراطورية البيزنطية " (٢) .

أما الفئة الثانية فهي تعتمد على التخطيط المربع الذي تغطيه القبة ويذكر جى ارنوت هاميلتون (J. Arnott Hamilton) أن هذا " التخطيط أصبح يمثل جوهر المعمار البيزنطي ونشأت فكرته في إيران والعراق ، وبلغت سوريا والأناضول ، كي تصبح السمة الأساسية في الكنائس ذات هذا التخطيط المركزي " (٣) . وهذا يؤكد تأثير المعمار البيزنطي ، حيث كانت هذه الدول تابعة للإمبراطورية الرومانية ، " وكان هذا التصميم الأولي ، البداية في تطور البنيان المعماري البيزنطي بشكل عام " (٤) .

وتصميم الكنيسة التي تعتمد على هذا التخطيط تتميز بالمساحة المحدودة المتواضعة التي يتساوى فيها طول الكنيسة مع عرضها ، وبالرغم من ذلك إلا أنها تتمتع بالرحابة وتعطى إحساساً بالإتساع ، وذلك يرجع إلى فضل بناء القبة العلوية التي تساهم في تحقيق الإحساس باللانهاية ، وقد أصبح هذا الإرتفاع مرغوباً فيه بالنسبة للكنائس التي تعتمد على هذا التخطيط ، كما فضله المعماريون عن الطول الذي تميزت به الكاتدرائيات - وترتكز هذه القبة على إسطوانة مرتفعة وتنتهي هذه الأسطوانة مع بداية إنحناء القبة (من أسفل) وتوجد بها فتحات للنوافذ التي تسمح بالإضاءة وتجذب الأنظار إلى أعلى .

(1) Ibid, P. 82 .

(2) Ibid , P. 63.

(3) Byzantine Architecture And Decoration, B. T. Balsford L. T. D. London, 1933 , P. 274 .

(4) Ibid , P. 38 .

" ويجب الإشارة إلى أن هذه الكنائس ذات التخطيط المربع تتميز عن الكاتدرائيات بأنها الأنسب للقيام بالمراسم الدينية المقدسة " (١) .

وتعتبر كنيسة القديسين سرجيوس وياكوس في القسطنطينية من أوضح الأمثلة المعمارية التي اعتمدت على هذا الطراز والتي تبدو في شكل (٨٥) . وفيما يلي نتناول بالتفصيل التخطيط المعماري لإحدى الكنائس البيزنطية التي تعتمد على هذا الطراز وهي كنيسة القديس فيتال*، وقد وصفها جيوسيپ بوفيني (Giuseppe Bovini) بقوله ، " وتتميز عمارة كنيسة القديس فيتال بأنها فريدة من نوعها ، وقد أقر المؤرخ أندريس اجنيوس (Andreas Agnellus) في القرن التاسع الميلادي ، أنه ليس في إيطاليا كنيسة تضاهيها ، ويضيف كويسى (Choisy) أنه لا يوجد في أي مكان آخر مبنى يجد فيه الإنسان طاقم متناغم وجذاب مثل ذلك التوازن الهيكلي مندمجاً مع هذه الصيغة المعمارية " (٢) .

وكما نرى في شكل (٨٦) الذي يتضح فيه الشكل الخارجي للكنيسة وهي كما تبدو مكونة من هيكلين ثمانية بمساحة كبيرة ، يعلو أحدهما الآخر ، والهيكل الأول هو الذي يعلو سطح الأرض مباشرة ، وذو مساحة كبيرة ، وحدوده الخارجية تحيط بالمشى الذي يتوسطه المبنى الثماني (الداخلي) مركز الكنيسة ، والهيكل الآخر وهو الأصغر في المساحة يعلو الهيكل السابق ، وهو عبارة عن شكل مئمن الأضلاع أيضاً ، يرتفع عالياً ليغطي بالقبة التي يعلوها السقف الهرمي المنفذ بالخشب ، ويلاحظ هنا أن القبة نصف كروية أي لم تبلغ إستدارتها شكل القباب التي ظهرت في الكنائس البيزنطية اللاحقة ، وخاصة قبة كنيسة آيا صوفيا .

أما بالنسبة للتخطيط الداخلي فنتبينه من شكل (٨٧- أ ، ب) حيث نجد أن هذا الهيكل الأول يحتوى على طابقين تحملهما الأعمدة ذات التيجان التي تغطيها العقود ، وقد تبادلت النوافذ مع الأعمدة المثبتة في الجوانب الداخلية لهذا الهيكل والتي تعمل كدعامة للحائط في كل ركن من الأوجه الجانبية .

(1) Ibid , P. 28 .

(2) Ravenna , Harry N. Abrams , Inc . Publishers, New York , P. 111.

(*) شيد هذه الكنيسة الإمبراطور جستنيان لإسترداد مدينة رافينا ، وبدء العمل فيها عام ٥٤٠ م ، واستغرق بناؤها سبع سنوات ، وزينت جدرانها بطوب أحمر طويل ورقيق مشهور بإسم جولياس لأنه كان يستخدم في رافينا في المباني السلول عن تشييدها المهندس جوليانوس .

ويذكر الدكتور توفيق أحمد عبد الجواد أن " أهم ما يميز القبة في هذا المبنى أنها تتركز على معلقات * (Pendentives) ^(١) . وتتكون هذه المعلقات " من عقود صغيرة تسمى الخناصر المعقودة ، ومكانها الجدران المثلثة الشكل فوق العقود الثمانية التي تتوسط الكنيسة ... ، وثمة شرفة تعلو العقود وتطل على المجاز الأوسط تنعزل فيها النساء أثناء الصلاة ، حيث كانت هذه الطقوس البيزنطية تقضى بالفصل التام بين الرجال والنساء " ^(٢) .

يتبقى الجزء الدائري الناتج والخاص بشرقية الكنيسة والمذبح ، الذي يتخذ شكل نصف سداسي مغطى بقبة خشبية كما يبدو من الخارج ، ومن الداخل يوجد قوس النصر الذي يتقدم الحنية (شرقية الكنيسة) ويجاورها من الناحيتين غرفتان ، الأولى تقع في الناحية الشمالية ، والثانية في الناحية الجنوبية ، وكلتيهما صمما لإعداد الطقوس الدينية ومكاناً لحفظ الأدوات الخاصة بهذه الطقوس .

ويصف الدكتور ثروت عكاشة ، هذه الكنيسة بقوله : " تعد هذه الكنيسة من الناحية المعمارية نموذجاً متطوراً للكنيسة المتمركزة ذات المحور الراسي " ^(٣) . فهي تعتمد على الشكل المثلث الذي يعلوه القبة التي تغطي المركز مباشرة . ويضيف رايس (Rice) في كتابه عن الفن البيزنطي مؤكداً : " أن كنيسة القديس فيثال تمثل في تخطيطها المعماري آخر مراحل التطور في هذه المباني المركزية التي حدثت في إيطاليا وبيزنطة في عهد الإمبراطور جستنيان " ^(٤) .

التخطيط الصليبي

يتلخص هذا الأسلوب في التمديدات والتغيرات الجديدة التي طرأت على النموذج البيزنطي الذي يعتمد على التخطيط المغطى بالقبة ، وقد اتخذ هذا

(١) تاريخ العمارة ، الجزء الثاني ، المصور المتوسطة الأوروبية والإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ،

١٩٨٣ ، ص ٢٥ .

(٢) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن ، الفن البيزنطي ، الجزء الحادي عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١٢٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٣١ .

(٤) Byzantine Art , Penguin Book Ltd , Harmondsworth Meddlesex , Great Britain , 1935 , P. 62 .

(*) المعلقات أو الدلايات ، وقد شاع استخدام هذا النموذج المعماري في عهد الإمبراطور جستنيان ، ويتضح الإعتناء عليه في الكنائس البيزنطية ، وترجع أصوله إلى التقاليد الأجنبية فهو يمثل سمة للمعمار القلقدوني .

الطرز شكل الصليب ذو الأربعة أذرع المتساوية والذي يشبه الصليب الإغريقى فى بعض الأحيان . وكل ضلع من أضلاع الصليب تغطيه الأسقف، حيث أن هذا التخطيط تعلوه قبة واحدة فقط كما فى ضريح چالا بلاسيديا براهينا ، وفى بعض الحالات تم تغطية جميع أذرع الصليب بالقباب وكانت القبة الوسطى التى تغطى المركز - مركز الصليب - هى الأكبر ، والأكثر ارتفاعاً . مثل كنيسة الرسل بالقسطنطينية .

" وقد جاء هذا التخطيط فى جوهره ومظهره مخالفاً للتخطيط البازيليكي ، فبينما كان الشكل المستطيل أهم ملامح الكنيسة البازيليكية ، إذا بشكل الكنيسة فى هذا التخطيط مربعاً بدلاً من كونه مستطيلاً ، وبينما كانت الأسقف الخشبية المسطحة والجمالونية هى أهم وسائل التغطية فى الأسلوب البازيليكي إذا بأسقف هذه الكنائس ذات التخطيط البيزنطى تعتمد على التغطية بالقباب وأنصافها والأقباء .

وكان نتيجة لإتخاذ هذه الكنيسة الشكل المربع وتغطيتها بالقباب أن حل الإيوان المربع محل الجناح المستطيل ... ، وأصبح على جوانب المربع ممر قصير يغطيه قيو ، وبهذا أضحت مسطح الكنيسة على شكل الصليب بحيث يتجه النظر مباشرة فى الكنيسة البيزنطية نحو القباب بدلاً من أن يتجه فى الكنيسة البازيليكية نحو الحنية الرئيسية " (١) .

وكانت هذا التطور فى بدايته رغبة من المهندسين فى جعل صحن الكنيسة أكثر إتساعاً ، وتم ذلك عن طريق تطوير الأجزاء المتدلية الكروية التى تحمل القبة الواحدة فى التخطيط المركزى ، والوصول منها إلى بعض الأشكال المعمارية المركبة وتوسيع الأقواس الحاملة التى تستوعب أكبر عدد من القباب والأقبية .

وعلى المستوى الأرضى تم التوسع فى المحراب ، وبناء المصليات الجانبية المشيدة على إمتداد الجوانب الخارجية لتلائم متطلبات الطقوس الدينية المتزايدة ، وبذلك تمتعت الكنيسة ذات الشكل الصليبي بالرحابة والسعة واتاحت الفرصة لتجمع أكبر عدد من المصلين والعابدين داخلها .

(*) هناك بعض المراجع تشير إلى كنيسة الرسل بالقسطنطينية كمثال لهذا النوع من التخطيط الصليبي ، كما

أنها تعد فى نفس الوقت مثلاً للكنائس المتمدة القباب .

(١) اشرف سيد محمد البخشونجى ، كنائس ملوى الأثرية ، دراسة أثرية معمارية ، دار نهضة الشرق ، جامعة

القاهرة ، مصر ، ١٩٩٦ ، ص ٢٠٥ .

وقد قسم الصحن في هذه الكنيسة من خلال مجموعة من القطاعات التي تنفتح على بعضها البعض ، ويمرور الوقت وزيادة التعديلات المعمارية إتجه المهندسون إلى زيادة عنصر الجاذبية في هذه الكنائس من خلال الإهتمام ببعض السمات الجمالية المعمارية وإضفاء الدقة على العناصر المعمارية النأخلية لدرجة أن المهندسين اضطروا في هذه الحالة إلى التخلي عن المساحات الواسعة التي تميز بها هذا الطراز ، وبالرغم من هذه الإضافات والبناءات الجديدة على هذه الكنائس إلا أنها إحتفظت بتصميمها الأصلي وهو القبة التي تعلو المساحة المربعة ، ويجب الإشارة هنا إلى أنه في بعض الأحيان كانت هذه الكنائس تضم الأعمدة التي تحمل القبة والتي تمتد بطول الصحن من الغرب إلى أن تتصل بالنتوء الخارجي من الجدار الشرقي بها .

ويذكر لاين رودلي (Lyn Rodley) أن هذه الكنيسة ذات التخطيط الصليبي إلى جانب طرازها الهندسي البسيط وسهولة البناء فيها ، أصبحت النوع المعماري القياسي والمتكامل للمعمار البيزنطي^(١) . الذي شاع إستخدامه وإستمر الإعتماد عليه حتى أواخر العهد البيزنطي وبالأخص طوال الخمسة قرون الباقية في تاريخ الإمبراطورية . كما إنتقل إلى العديد من المناطق خارج حدودها وذلك لأن هذا الطراز كما يصفه رايس " يعد من أنسب الطرز المعمارية التي تتلاءم مع طبيعة العالم البيزنطي الروحي ، حيث أنه يتمتع بالجاذبية الخاصة من جانب الطابع الصوفي الديني للتعالم المسيحية ، كما أن تصميمه يجمع بين رمز العقيدة (الصليب) والأحاسيس الروحانية التي توحى بها القبة "^(٢) . بالإضافة إلى أنه كان أكثر إحتواء لمقابر أو أضرحة شهداء العقيدة المسيحية ، وخير مثال على ذلك ضريح جالا بلاسيديا في رافينا في القرن الخامس الميلادي ، " وأول الكنائس التي تمثل هذا الشكل هي كنيسة (Nea Fkklesia)^(٣) . في القرن التاسع الميلادي عام ٨٨٠ م .

كما أن أقدم هذه الكنائس عثر عليها في القسطنطينية والتي تعتمد على هذا الطراز هما الكنيسة الشمالية التابعة لدير قسطنطين ليبس (Lips) وكنيسة ميريلايون^(٤) . كما عثر في العاصمة على كنيسة القديس يوحنا الصغير* ، ذات الشكل

(1) Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 139 .

(2) Byzantine Art , Penguin Book Ltd , Harmondsworth Meddlesex , Great Britain , 1935 , P. 65 .

(3) Lyn Rodley. Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 137 .

(4) Ibid, P. 135 .

(*) يرجع تاريخ بنائها إلى القرن العاشر الميلادي (٩٤٦ - ٩٥٥ م) .

الصليبي أيضاً ، ويجب الإشارة هنا إلى أن هذا الطراز كما يرى « ستيفن رنسمان » بالرغم من أنه يتسم بالطابع البيزنطى الخالص إلا أنه " لم يبلغ من الشيوع فى القسطنطينية ابداً مبلغ شيوعه فى الولايات " (١). وذلك يتضح من خلال مجموعة الكنائس التى ظهرت فى مدينتى كابادوكيا وسالونيك والتى لم يتبق منها شيئاً الآن ، بالإضافة إلى مجموعة الكنائس التى عثر عليها فى جبل آتوس، ولكن قد تم فيها بعض التعديلات فى الأذرع الخارجية للصليب .

أما فى اليونان فقد كثر بناء هذه الكنائس حيث ساد الإقتصادى والدعم المادى مما ساعد على وجود أفضل التصميمات البيزنطية ، مثل كنيسة هوزيوس لوكاس* التى تتميز بالقبة المرفوعة على البناء الثمانى الأضلاع من خلال دعائم تمتد فى أركان الجناح المركزى المربع، وأربعة أجنحة تتخذ شكل الصليب حول القلب المقبب . كما فى شكل (٨٨) . ويجب الإشارة أيضاً إلى كنيسة دير دافنى ونيامون التى تعتمد كل منهما على نفس التخطيط الصليبي .

والجدير بالذكر أنه لم يتم تحديد منشأ هذا الطراز ولكن قد أشار بعض المؤرخين إلى أهمية عمارة أرمينيا وعلاقتها بعمارة الكنائس البيزنطية ومدى تأثيرها عليها " حيث كان الطراز السائد فى كنائس أرمينيا هو الطراز الصليبي ، غير أن المهندسين أبدعوا فى تطور هذا النظام فخلقوا منه أشكالاً متعددة فلم تعد تبدو صليبية من الداخل والخارج ، بل حدثت تعديلات عديدة فأحياناً كانت المساحات الواقعة بين الأذرع تشغل بحجرات يمكن استعمالها فى الأغراض الدينية ، ويبدو المبنى من الخارج مربعاً وأحياناً أخرى تعمل حنية كبيرة فى نهاية الأذرع الأربعة للصليب وتترك بارزة خارج المبنى وبذلك تكون دعامة طيبة للقبة الوسطى وتساعد فى مقاومة الضغط الذى تحدثه على المبنى ، وفى بعض الأحيان نجد المبنى من الخارج على شكل مئمن أو دائرة ، وترجع بعض هذه الكنائس إلى الة رن السابع الميلادى ، ولا بد أنها مرت بمرحلة طويلة من التطور ، ولا بد أن تكون هناك عمارة ذات قيمة فى البلاد فى القرون المسيحية المبكرة كانت ذات فضل فى تطور العمارة البيزنطية وتقدمها " (٢) . وخير مثال على ذلك ضريح چالا بلاسيديا فى راهينا الذى يرجع تشييده إلى القرن الخامس الميلادى ، وهو يعتمد فى تصميمه على التخطيط

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣١٩ .

(*) مبنية فى النصف الأول من القرن الحادى عشر بأمر الإمبراطور قسطنطين التاسع موثوماكوس .

(٢) داود عبده داود ، الفن البيزنطى ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ٢٢٨ .

الصليبي - المبسط - المتساوي الأضلاع ، والذي يبلغ طول ضلعه أربعة وثلاثون قدم ، ويتقدم الضلع الخاص بالمدخل مساحة مستعرضة تزيد قليلاً عن عرض ضلع المدخل كما نرى في شكل (٨٩-١) . ويعلو نقطة تقاطع الأذرع الأربعة برج مربع الشكل ويرتفع قليلاً عن الجوانب الأربعة وهو يغطي القبة الصغيرة الداخلية ، كما يتبين من شكل (٨٩-ب) .

وفي كل جانب من الجوانب الداخلية في الحوائط توجد الأعمدة التي تحمل القباب البرميلية التي تغطي الأضلاع الأربعة ، والتي تخفف من الأحمال عن جدران المبنى . وكما يبدو من الشكل السابق يتميز هذا المبنى بالمظهر المتواضع بالمقارنة بأضرحة الأباطرة العظام ، كما توجد في كل حائط من الحوائط الخارجية مجموعة من الممرات المغلقة التي تضيء على المبنى بعض الحيوية .

■ التخطيط ذو القباب المتعددة :

يعرف هذا الطراز بالكاتدرائيات المقببة ، وهذا النوع من التخطيطات يعتمد على الدمج بين تصميمي الطراز البازيليكي (الكاتدرائي) والطراز المقبب ، ويتميز التخطيط فيها بالمسقط الأفقي ذو القاعدة المستطيلة المقسمة إلى أجنحة تفصلها صفوف الأعمدة ، وبدلاً من القبة الواحدة التي تغطي التخطيط المركزي المربع ، ظهرت عدة قباب متفرقة أو متجمعة ، كما احتوت الزوايا المتجاورة لهذه القباب على مجموعة من القبوات أو أنصاف القباب التي تغطيها مثال ذلك كنيسة القديس يوحنا شكل (٩٠) ، التي تظهر بها القاعدة المستطيلة والقباب التي تغطيها وتغطي الأذرع الجانبية .

وقد سبق ظهور هذه النماذج في آسيا الصغرى التي اشتملت على العديد من الكنائس المقببة ذات التخطيط البازيليكي ويجب الإشارة إلى أن " نظام الغرف الممتدة طولياً والمسقوفة من خلال الغرف قد استخدمت قديماً في الحمامات الكبيرة والقصور الرومانية " (١) . وكما نلاحظ أن هذه التصميمات الأولية للمباني الدنيوية في روما كانت سبباً في تطور العمارة المسيحية البيزنطية والتأثير فيها بشكل واضح ، وذلك يؤكد أن المعمار البيزنطي يمثل محاولة لتحقيق التوافق والمزج بين النماذج والأساليب القديمة والتطبيقات الجديدة المعاصرة ، لخلق عناصر معمارية فريدة ومتميزة .

(1) Talbot Rice , Byzantine Art , Penguin Book Ltd , Harmondsworth Meddlesex , Great Britain , 1935 , P. 67 .

كما ينبغي الإشارة إلى أن " القسطنطينية تمثل أول موقع لتصميم الكاتدرائيات المقبية، وكنيسة القديسة إيرين^(١) أقدم هذه النماذج وترجع إلى (عام ٥٣٢ ميلادية) ، والتخطيط فيها يتميز بالبساطة لأن التصميم يشير إلى البازيليكا على المستوى الأرضي . أما الجناح المركزي فهو عريض جداً ، وبدلاً من وجود السقف الخشبي المعتاد أو القبة البرميلية الشكل ، هناك إثني من القباب عند كل طرف ، وكل منها موضوع على الدلائل التي تحملها الأقواس المتعارضة " (١) .

وهناك نوع آخر من التخطيط المتعدد القباب يعرف بالتخطيط الخماسي المقبب والمسقط الأفقي لهذا التخطيط " يتساوى فيه المحور الطولي مع المحور العرضي أى على هيئة الصليب الإغريقي ، وتتعدد القباب فوق هذا النوع من الكنائس فبالإضافة إلى القبة التي تغطي مركز تقاطع اضلاع الصليب ، تظهر قباب فوق اضلاع الصليب الأربعة ، وأشهر كنيسة من هذا الطراز، كنيسة الرسل المقدسين . المبنية في عهد «جستنيان» ، في القسطنطينية عام (٥٣٦ - ٥٤٦ م) شكل (٩١) ، وقد إنقرض ظهور هذا الطراز بعد إنتهاء عهد «جستنيان» ، وإعتمدت الكنائس البيزنطية اللاحقة على أبعاد أكثر تواضعاً .

والجدير بالذكر " أن الكنيسة ذات التخطيط الخماسي المقبب هي أهم نماذج الكنائس المتعددة القباب، ... ، وقد إنتقل هذا الطراز إلى العديد من المواقع الأخرى، وأفضل الأمثلة الحية المتبقية هي كنيسة القديس مرقس في فينيسيا (١٠٦٣ - ١٠٩٥ م) " (٢) . والتي يظهر من الرسم التخطيطي لها - كما في شكل (٩٢) ، المسقط الأفقي الذي يتخذ شكل الصليب الإغريقي المتساوي الاضلاع ، وتشير الدوائر الخمسة المرسومة إلى القباب التي تغطي الأذرع الأربعة ومركز تقاطعها ، " أنها ترتكز - هذه القباب - كما يصفها الدكتور ، توفيق أحمد عبد الجواد ، على الأكتاف الكبيرة المربعة التي فتحت فيها ممرات ترتكز على عقود ، وهذه الأكتاف تصل في الوسط إلى أطراف الصحن ... وهذه الكنيسة تحتوى على خمس مداخل كبيرة ، .. وهي تعتبر المثل الواضح الذي يؤكد المعالم المتأثرة بتأثير الفن البيزنطي على العمارة في مدينة فينيسيا الواقعة في المنتصف بين الشرق والغرب " (٣) .

(1) Loc Cit .

(2) Ibid. P. 70 .

(٣) تاريخ العمارة ، الجزء الثاني ، العصور المتوسطة الأوروبية والإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ،

ومن النماذج الهامة التي يجب الإشارة إليها هو النموذج المعماري الخاص بكنيسة آيا صوفيا " التي تعتبر أفضل ما يمثله المعمار الديني البيزنطي في عهد «جستنيان» ، وهي تعني كنيسة الحكمة المقدسة " (١) . وقد استغرق بناؤها خمس سنوات من عام ٥٣٢ - ٥٣٧ م ، وذلك يرجع إلى الأوامر الإمبراطورية الصارمة التي كانت تقضي ببناها في أسرع وقت ممكن واستخدام أفضل الخامات المستوردة من أنحاء العالم البيزنطي والإستعانة بأمهر المهندسين والبنائين * .

" وتعد كنيسة آيا صوفيا أول نموذج كامل للكنيسة البيزنطية " (٢) . وذلك لما تميز به بناؤها ، حيث إشتل على العديد من الطرز المعمارية المختلفة والتي تتكامل معاً في هذا المبنى ، طبقاً لما إجتمع عليه آراء المؤرخين . كما ذكر الكاتب « تاليوت رايس » ، رأى المؤرخ « ميليه (Millet) » بقوله الذي أكد : " أنها تمثل دمج بين الآراء والأفكار العديدة ، وذلك يمثل أفضل تفسير مقنع لتطور النموذج المقرب لأن العناصر فيها تنتمي إلى المبنى المركزي المربع الذي يعلوه القبة ، والبازيليكا (الكاتدرائية) الطولية المعمدة ، ذو التصميم الصليبي - الذي تغطي أنصاف القباب زواياه وتنخفض قليلاً عن ارتفاع القبة الأساسية - وهي جميعاً تتوافر في التخطيط الداخلي لمبنى آيا صوفيا وهذا الدمج بين العناصر السابقة جعل جميع جوانب المبنى تبدو مثل الوحدة الواحدة ، والتي تمثل علامة على مرحلة تطور تاريخ المعمار والتي ظلت باقية لأكثر من أربعة عشر قرناً ، على أنها أفضل المباني التي تعبر عن هذه الفئة ، فليس هناك أعظم من مبنى آيا صوفيا في العالم البيزنطي " (٣) .

ويتكون التخطيط الهندسي لهذه الكنيسة بشكل عام - كما نرى في شكل (٩٣ - ١) - من مساحة بيضاوية الشكل أقرب إلى المستطيل ، حيث يتقدم هذه الكنيسة من الخارج صحن كبير تتوسطه الأعمدة ، ومن الداخل يتميز الصحن (صحن الكنيسة أو القاعة الرئيسية) بالمسقط الأفقي الذي يتخذ الشكل المربع مضافاً إليه حنيتين بارزتين من الجهة الشرقية والغربية ، واللذان أكسبتها الشكل البيضاوي من الداخل، وهذا الصحن

(١) Lyn Rodley. Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 62 .

(*) وصل عدد العمال والبنائين إلى حوالي عشرة آلاف عامل .

(2) J. Arnott Hamilton, Byzantine Architecture And Decoration, B. T. Baisford L. T. D. London, 1933, P. 111 .

(3) Byzantine Art , Penguin Book Ltd , Harmondsworth Meddlesex , Great Britain , 1935 , P. 69, 70 .

مفصول عن الأجنحة الجانبية التي تحده من الجانبين الشمالى والجنوبى بواسطة صفى الأعمدة التى تحمل القناطر، وهذا الصحن أو بهو الكنيسة يحتوى على طابقين يعلو بعضهما الآخر بواسطة القناطر العلوية فى الطابق العلوى مما يناسب القيام بالطقوس الدينية فقد خصص الطابق الأول لتلقيح تعاليم الدين المسيحى ، وللمتعبدين ، بينما الطابق العلوى يعتبر شرفة داخلية فقط . كما يبدو فى شكل (٩٣ - ب) .

وهذا الصحن المربع مغطى بقبة كبيرة تتميز بالإتساع والارتفاع الشاهق حيث ترتكز على أربعة أعمدة ضخمة فى كل ركن من أركان المربع الأرضى . ويبلغ قطر هذه القبة خمسة وثلاثون متراً*، وإرتفاعها عن سطح الأرض يصل إلى ثمانية وخمسون متراً ، وتقوم المعلقات . بدور كبير فى حمل هذه القبة ، والتى سبق وأن ظهرت فى كنيسة القديس فيثال ، " وتعتبر كنيسة آيا صوفيا هى المثل الأول على المقياس التذكارى ، حيث أصبحت القبة التى تنشأ على معلقات هى الخاصية المميزة للعمارة البيزنطية ، وبعد ذلك العمارة العربية " (١) .

وتحيط بهذه القبة مجموعة من القباب النصفية التى تغطى المساحة المستحيلة المضافة إلى المربع الأصلى لصحن الكنيسة ، وقد إستخدمت لتسقيف المساحة السفلية التى تنخفض عن سطح القبة الوسطى الكبرى وتدعمها أيضاً ، والتى تحملها المشكاوات (التجاويف الجدارية) .

وقد تشابهت هذه الكنيسة فى بنائها مع كنيسة القديسين سرجيوس وباكوس فى التسعنطينية التى إعتمدت فى تخطيطها على الشكل المثلث داخل تخطيط مربع ، وهى تعد نموذجاً مصغراً لكنيسة آيا صوفيا ، فقد بنيت فى الفترة ما بين عامى ٥٢٧ - ٥٣٦ م ، وتعتبر كنيسة آيا صوفيا مرحلة متطورة بالنسبة لها ، والتى ظهرت فى شكل (٨٥) .

وإذا نزلنا إلى منظر الكنيسة من الخارج نجد أنها عبارة عن تكوين معمارى متكامل يتميز بالرسوخ والثبات ، حيث ينخفض من أعلى القبة إلى أسفل شيئاً فشيئاً فى تدرج بسيط ومريح للمشاهد ، كما يبدو فى شكل (٩٣ - ج) ، الذى يتبين من خلاله المآذن الأربعة التى أضيفت إليها خلال العصر العثمانى ، وقد إستخدمت المعادن والأحجار

(*) يتساوى قطر القبة مع طول ضلع المربع المقام عليه الكنيسة .

(١) توفيق أحمد عبد الجواد - تاريخ العمارة ، الجزء الثانى ، العمارة المتوسطة الأوروبية ، الإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٢٨ .

النقيسة مثل : الذهب والفضة والرخام - التى حرص جستنيان على إستيرادها لتزيين المبنى وتزيده فخامة وروعة - فى تغطية الجدران وتم تثبيت الألواح المعدنية كالرصاى الذى يغطي القبوات والذى يصل سمكه إلى ربع البوصة والمثبت على عيدان الخشب التى تعلو القبة مباشرة .

ويجب الإشارة إلى أن هذه الإضافات المعمارية لجسم الكنيسة من الخارج أحدثت تغيرات فى شكلها الخارجى مما أدى إلى إنخفاض إرتفاع القباب نسبياً .

وقد ذكر ستيفن رنسمان " أن كنيسة آياصوفيا ظلت ذروة المجد التى أحرزها فن العمارة البيزنطى " (١) . وظهر تأثير طابعها المعمارى المتميز فى الكثير من المساجد التى بناها الأتراك فى القسطنطينية فى القرون اللاحقة .

■ نهاية المعمار البيزنطى ■

ومن القرن العاشر الميلادى وبعد ذلك، لم يحدث أى تطويع يؤدي إلى تخطيطات جديدة ، ولكن كان هناك إتجاه عام نحو إزدياد الإرتفاع وإختزال أبعاد التخطيط الأرضى ، وظل الإعتماد على الأساليب القديمة السابقة .

وبالنسبة للعاصمة القسطنطينية فلم يحدث أن تم بناء أية مبانى أو كنائس جديدة - وخاصة بعد فترة الإحتلال والنهب اللاتينى - إنما أعيد ترميم وإصلاح هذه العمائر نخلراً لقلة الموارد المالية ، بالإضافة إلى عدم وجود البنائين المدربين أو المتميزين فيها ، وأهم المبانى التى تم ترميمها هى " الأديرة * وذلك خلال السبعين عام الأخيرة من إستعادة المدينة ، وهى تمثل المرحلة الأخيرة فى المعمار البيزنطى فى القسطنطينية ، ومن المحتمل أن أعمال الترميمات هذه إستمرت حتى نهاية القرن الرابع عشر . وأشهر هذه الأديرة هو دير (كورا) Chora الذى أجرى ترميمه ، تيودور ميتوشيت ، عام ١٣١٥ م .

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد الميز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٢١٨ .

(*) عبارة عن مجموعة من المباني المتعددة وتشمل الكنائس والعمود والطواحين والمكتبة وهى بذلك تتميز بإتساع مساحاتها ، كما يجب الإشارة إلى أن هناك بعض الأديرة التى تحتوى على أكثر من كنيسة وتصل فى بعض الأحيان إلى خمسة كنائس .

(2) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 281 .

وفيما يبدو أن الفنانين خلال القرون الأخيرة من الإمبراطورية المتدهورة كانوا يلجأون إلى تنفيذ التفاصيل الدقيقة داخل العمار الكنسية ، ومعظم الكنائس في ذلك الوقت كانت تقع خارج القسطنطينية وخارج حدود الإمبراطورية نفسها ، وبالرغم من أنها اتخذت سمات غربية إلا أن أساس التصميم كان بيزنطى الطابع ، وكانت القسطنطينية في ذلك الوقت لاتزال مصدر الإلهام الفنى . وقد إمتد أسلوب المعمار البيزنطى خارج حدود الإمبراطورية خلال القرن الحادى عشر والثانى عشر فى كل من روسيا وصقلية وهينيسيا .

فبالنسبة لروسيا بدأ تأثير المعمار البيزنطى منذ تولي « ياروسلاف ، حاكم روسيا ، وجعله كييف عاصمة لها ، وإقتدى في بنائها بالقسطنطينية التي إعتبرها نموذجاً يحتذى به وبنى كنيسة القديسة صوفيا التي إعتمدت على التخطيط الصليبي ^(١) البيزنطى ، والمغطى بالقباب » وقد إستعان في تشييدها بالمهندسين البيزنطيين . كما إستعان بالفنانين البيزنطيين أيضاً في تجميلها بالفسيفساء حيث أكد الدكتور «داود عبده داود» ذلك بقوله أن « كنيسة المخلص بكييف في القرن الحادى عشر الميلادى ، مبنية بصنفوف من الطوب ثم الحجر على التوالى وهى طريقة معروفة في العمارة البيزنطية » ^(٢) .

بالإضافة إلى الكنائس المبنية في القرن الثانى عشر مثل كنيسة القديس جورج ، وكنيسة البشارة بالقرب من نوفجورد في روسيا والتي تعتمد كل منهما على الطراز الصليبي ، ولكن مع ظهور بعض الاختلافات في شكل القباب .

أما في هينيسيا فقد إنتقل إليها الطراز البيزنطى المتعدد القباب وتمثل في كنيسة القديس مرقس - كما سبق الإشارة إليها - وأخيراً صقلية التي إنتقلت إليها هذه الأساليب المعمارية ^(٣) والكنيسة الوحيدة التي تحمل هذا الطابع هي كنيسة مارتورانا في باليرمو عام ١١٤٣ م ، والتي تعتمد على التخطيط الصليبي أيضاً ^(٤) .

وقد تمثلت المرحلة الأخيرة من المعمار البيزنطى بصفة عامة في « إنتشاره في مجال المعمار الصربى والبلفارى ، وقد ظهرت بعض الأشكال المعمارية التي لا تعتمد على التطور ، بل إعتمدت على التقليد وإعادة إحياء الأشكال القديمة ، والسمة المميزة لهذا

(١) ظهر التخطيط الصليبي في روسيا خلال القرن العاشر عام ٩٩٦ م .

(٢) الفن البيزنطى ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ٣٣٠ .

(٣) Lyn Rodley. "Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 209 .

المعمار سطحية ، وتمثل تطوير الذوق البيزنطى للزخرفة الخارجية إلى جانب السمات الزخرفية التقليدية مثل التجاويف والأقواس وصفوف الطوب والحجر المتبادلة والموضوعة فى شكل نماذج زهرية ، وهذا الثراء الزخرفى له جذور فى المعمار البيزنطى وخاصة تلك الموجودة فى الأقاليم اليونانية التى تمثل المصدر الرئيسى لها ، وكانت معظم الأفكار المعمارية مقتبسة من المراكز الإقليمية إلى جانب الإعتماد على المصادر الحضرية (١) .

■ العناصر المعمارية المختلفة وارتباطها فى الفسيفساء بها :

أصبحت الفسيفساء عنصراً أساسياً ومكماً لفن العمارة البيزنطية ، وامتزجا معاً امتزاجاً واضحاً ، بعد ظهور هذه الفسيفساء بصورة مبسطة منذ البداية ، كما تبين زخارف المعمودية الأرثوذكسية التى شغلت الفسيفساء فيها مساحات قليلة فى الجزء العلوى من الجدران وتم تطعيمها بأشكال المنحوتات المتجاورة ، التى تظهر فى شكل (٩٤) .

وقد تمكنت الفسيفساء تدريجياً من تغطية أغلب المساحات الداخلية للكنائس ، وتميز العصر البيزنطى بالتلازم القوي بين عنصرى العمارة والفسيفساء ، وصار من الغريب أن يتم تشييد الكنائس بدون هذه العناصر الجمالية المكتملة ، كما لم توجد آنذاك لوحات أو مساحات فسيفساء مستقلة بعيدة عن تلك المسطحات المعمارية إلا فى حالات نادرة فى العصور الأخيرة من العصر البيزنطى .

وقد تم وضع الفسيفساء وتوزيع موضوعاتها المختلفة وفقاً للمساحات والأشكال المعمارية ومساحاتها وارتفاعاتها المختلفة داخل الكنائس ، كما توقف ذلك أيضاً على التخطيط الداخلى للكنيسة الواحدة ، فعلى سبيل المثال فى البازيليكا القديمة توافرت مساحات طولية كبيرة تمتد بطول الصحن الأوسط ، كما فى كنيسة القديس أبولينار الجديدة التى إشتمل فيها كل من جدارى المجاز الأوسط - شكل (٨٤) - على مساحات كبيرة من الفسيفساء قسمت إلى ثلاث مناطق أفقية ، فالمساحة السفلية فيها التى تعلو القناطر ، ضمت صفين أحدهما يمثل موكب الشهداء الذى يسير نحو السيد المسيح ، والثانى يمثل موكب الشهداء كما يبدو فى شكل (٩٥) ، والذى يتجه فى سيره إلى السيدة العذراء وكلاهما يتجهان إلى منطقة هيكل الكنيسة ، وكان ذلك بمثابة مشاركة من جانب الفنانين فى تنفيذهم لهذه الشخصيات المقدسة للمصلين الجالسين فى القاعة ، وهم متجهين بأنظارهم أيضاً إلى المذبح ، حيث تقام الطقوس الدينية المقدسة .

(1) Ibid, P. 278, 279 .

وحيث أن الجزء العلوى من هذه الجدران يتخللها النوافذ الطولية التى تشبه العقود ، فقد إستغل فنانون الفسيفساء هذه المساحات الفاصلة بين النوافذ فى تصوير مجموعة القديسين ، حيث يظهر قديس واحد فى كل مساحة منفصلة ، ويقف على مساحة خضراء ، يتساوى فيها إرتفاع قامته مع إرتفاع النافذة ، وفوق كل منحنى خاص بالنافذة يقف زوج من الحمام أو الطيور المتقابلة ، أما المساحات العليا التى تتصل بالسقف الخشبي فهى مقسمة إلى قطاعات رأسية نفذت فيها موضوعات مختلفة خاصة بمعجزات السيد المسيح .

أما شرقية الكنيسة والتى تتضمن منطقة المذبح فى البداية لم تستخدم الفسيفساء فى تزيينها ، ولكن فى كنيسة القديس أبولينار فى كلاسى ظهرت الحنية (شرقية الكنيسة) ذات المساحة الكبيرة التى يتقدمها ويتصل بها قوس النصر الذى صور عليه من أعلى السيد المسيح يتوسط الإنجليين الأربعة ، كما يبدو فى شكل (٩٦) الذى أحسن الفنانون إستغلال كل جزئية منه فى تغطيته بالفسيفساء المناسبة له ، وأسفل النصف قبة العليا والتى صور فيها موضوع التجلى ، توجد مساحة مستطيلة فى جسم المحراب* تتخللها النوافذ الطولية ، وعلى غرار الكنيسة السابقة ، فقد نفذت مجموعة من القديسين بشكل منفرد ، كل على حده فى مساحات الجدران المتبقية بين هذه النوافذ .

ومع تطور الطرز المعمارية وإتساع الكنائس ، وإستحداث بعض العناصر الجديدة وعلى رأسها القبة وما ترتب عليها من ظهور المعلقات (الدلايات التى تحملها) ، فقد خلقت مساحات جديدة خرجت عن الشكل المألوف أو المعتاد ، مما كان سبباً فى إبداع الفنانين وتكييف أعمالهم الجدارية مع هذه الأرضيات الجديدة ، ويقول فى ذلك الدكتور ثروت عكاشة ، : " وجد أهل بيزنطة فى الأسطح الداخلية للقباب والقبوات والحنيات وباقي العناصر المعمارية التى تدخل فى تكوين الكنيسة بمستوياتها المتدرجة الإرتفاع ، أنسب مكان لصور الملائكة والقديسين المتدرجى المكانة هم الآخرين لوفى مرتبهم القدسية وحددوا لهذه الصور وطرق رسمها ومواقعها قواعد ثابتة لا يحدون عنها ، ومن هنا كان سر الجمع بين فنى العمارة والتصوير للتعبير عن الفكر الدينى " (١) . وبذلك خصصت القبة المركزية الكبيرة لتحمل صور السيد المسيح الحاكم الأعظم - وذلك بإعتبار أن مبنى الكنيسة نفسه يرمز إلى العالم السماوى على الأرض - سواء كانت صورة نصفية أو كاملة

(١) تاريخ الفن - الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١١٠ .

(*) كان المحراب فى البداية مخصصاً لتصوير الأشكال والموضوعات التى ترمز إلى مواقع الفردوس .

منفردة ، أو يحيط بها مجموعة من كبار الملائكة المرسومين على خط دائري واحد بحيث يتلاءمون في شكلهم العام مع دوائر القبة المتحدة المركز ، وكانت هذه القبة تحتوى على مجموعة من النوافذ التى فتحت فى جسم الإسطوانة التى تنتهى مع بداية إنحناء القبة من اسفل ، وتعلو الدلايات مباشرة ، وصغر فتحات هذه النوافذ ساعد على وجود مسطحات مناسبة من الجدران بينها ، حرص فيها الفنان على ملئ كل جزئية ، وذلك بوضع صور للأنبياء ، والعذراء فى بعض الكنائس كما فى قبة كنيسة المخلص على سبيل المثال ، والتى تظهر فى شكل (١٧) .

أما فى الجزء الخارجى البارز من الجدار (شرقية الكنيسة) فقد إقتصر فيه على تصوير العذراء وذلك فى الجزء العلوى - نصف القبة - وعلى الجدران الراسية السفلية تصور باقى الشخصيات الدينية كالقديسين وآباء الكنيسة .

وهذا يعتبر النموذج المثالى لتوافق فن العمارة مع فن الفسيفساء فى العصور الوسطى وفى إطار هذا التصميم العام، فإن شكل وحجم الكنيسة قد شهد العديد من التطورات ، كما أن تطبيق هذا التخطيط الطبقي المتدرج أصبح أكثر صرامة مع مرور الوقت . ولكنه قد إختلف من قطر إلى آخر ومن كنيسة إلى أخرى حسب التخطيط المعماري الداخلى لها، حيث تختفى القبة على سبيل المثال فتتخلى العذراء فى هذه الحالة عن مكانها الأصلي لتوضع صورة السيد المسيح التى تصور بدلاً منها ، وأحياناً تستقل العذراء مركز القبة وذلك فى حالات نادرة ، ويجب الإشارة إلى أن هذه القبة كانت تمتلئ بالأشكال الرمزية والزخارف النباتية وذلك فى بداية العصر البيزنطى ، وأوضح مثال على ذلك قبة كنيسة القديس فيتال التى احتوت على صور للإنجليين الأربعة وهى مقسمة إلى أربعة مساحات تسير فى اتجاهات منحنية إلى أسفل فى إتجاه القبة، كما يبدو فى شكل (١٨) ، والذى نتبين من خلاله ، كيفية الإستفادة من المساحات المعمارية المختلفة والمتنوعة بها وتزيينها بزخارف الفسيفساء على أكمل وجه .

والجدير بالذكر أن الفنانين البيزنطيين كانوا يفضلون المساحات المنحنية عن المساحات المستقيمة فى تنفيذهم للفسيفساء وذلك يرجع إلى أن " الأسطح المنحنية ذات المناظر والموضوعات المتنوعة تتيح إنعكاس الضوء الذى يمثل جوهر الفسيفساء ، والإمتدادات الطويلة المستقيمة على الجدران يصعب تنفيذها ... فتعطى إنطباعات بالإزدحام الذى يعود إلى غياب الإيقاع فى التصميم " (١) . مما يشير إلى أهمية هذه الجدران المنحنية والتى توجد فى أجزاء متعددة داخل الكنيسة متمثلة فى :

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacker Art Books, New York, 1935,

١- الدلايات (المعلقات) : التى تشبه المثلث الذى ينحنى ضلعاه إلى الداخل وتتجه قمته إلى أسفل وتربط بين القبة والقناطر، وكانت أشكال الإنجليين ورموزهم الأربعة انسب العناصر التى يمكن تصويرها فيها - حيث أن عدد هذه الدلايات أربعة أيضاً - وذلك كان فى أغلب الكنائس، كما شغلت فى بعض الأحيان بموضوعات تصور مواقف ومعجزات السيد المسيح كما فى كنيسة المخلص بالقسطنطينية، شكل (٩٧).

٢- المحاريب المنحنية : ذات الانحناءات العميقة الغير مغلقة - نصف مفتوحة - وهذا العمق يجعل من الممكن أن تمثل فيها صوراً لشخصيات واقفة على يمين ويسار المركز - صحن الكنيسة - وهذه الشخصيات تواجه بعضها فى المساحة الحقيقية، وعلى سبيل المثال : ملاك البشارة يقف وهو يواجه صورة أمامية للسيدة العذراء، أى أن المسافة الفراغية بين الصورتين تمثل فكرة إلتقاء مجالين مختلفين^(١). وذلك يمكن ملاحظته فى شكل (٩٩)، وكانت هذه الفكرة يتم التعبير عنها دائماً بتلقائية فى لوحات مسطحة من خلال إدخال باب أو عمود بينهما، وهذه الرموز الساذجة لا تعد ضرورية فالفضوة الفراغية كافية لتوضيح الإتصال الروحانى بين الشخصيتين، وقد تكرر ذلك الشكل فى قوس النصر الذى صورت فيه العذراء فى أحد الجوانب يمين القوس، والملاك على اليسار حيث يفصل بينهما فتحة القوس.

أما الجدران المستقيمة الممتدة فقد خصصت لتصوير الإحتفالات الدينية ومشاهد من حياة العذراء والسيد المسيح والقديسين، وهى تعد الأنسب للسرد القصصى والأحداث المتتالية، حيث لا تعترضها أية فراغات معمارية تقطع الإتصال الفنى بينها وبين المشاهد. أما المساحة الجدارية الخاصة بقوس النصر فقد تم الإستفادة منها أيضاً، فهى عبارة عن مساحة مستقلة عن الجدران الأساسية فى الكنيسة، " وهذا الفاصل (قوس النصر) *يفصل المحراب الشرقى عن جسم الكنيسة، وهو يمثل إحدى السمات التى نهت وتطورت فى العالم البيزنطى، ومن الصعب أن يوجد جانب داخلى بيزنطى بدون هذا الفاصل المصور وهو يمثل إطاراً معلقاً به لوحات ورسومات إضافية، ... وقد إزداد إرتفاعه

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner London, 1941, P. 23.

(*) فى العصور القديمة كان يتميز هذا الفاصل بالحجم المتواضع وإستخدام الحجر فى بنائه ولكن فى القرن الثانى عشر حل الخشب محله، وكان هذا القوس فى أغلب الكنائس متصلاً بالجدار الشرقى، حيث يعلو الحنية ويحيط بها.

بإزدياد مساحة الصور" (١) . التي تحمل مشاهد من العهد القديم والجديد وبعض الموضوعات التي ليس هناك مجالاً لتصويرها وسط الجدران الأخرى ففي بعض الكنائس ظهرت صور الإحتفالات الدينية فوق هذه الأقواس مثل عيد العنصرة .

والى جانب المساحات الكبيرة الممتدة فقد إهتم الفنانون البيزنطيون بتنفيذ الفسيفساء فى الجزئيات المعمارية الصغيرة للربط بين تلك المساحات الرئيسية، كإطراف العقود التي نفذت بإستدارة كى تربط بين الدلايات وأسطح الحوائط ، وتصل أيضاً بين القباب المتجاورة والقبّة الأساسية ، كما أن المساحات الشريطية التي تغطى المنطقة السفلية للأقواس إستخدمت فى وضع الصور النصفية للشخصيات المقدسة داخل الميداليات مما يوحي بالإكتمال والإستمرارية .

أما التيجان التي تعلو الأعمدة فقد إستفيد منها فى تنفيذ المساحات والعناصر الزخرفية الهندسية والنباتية وأشكال الطيور كما تحدها الأطر أو الأشرطة الزخرفية المبسطة التي تبدو فى شكل (١٠٠ ، ب) .

وبالرغم من الثراء الواسع لإستخدام الفسيفساء داخل الكنائس إلا أنه لم توجد أية زخارف فسيفساء تغطى الجدران الخارجية لها خلال العصر البيزنطى، وظهرت فى حالات نادرة جداً*، ويرجع ذلك إلى عدم إهتمام الفنانين البيزنطيين بتجميل هذه الجدران وإكتفوا بتبادل قوالب العلوب مع الحجارة فى تزيينها من الخارج ، حيث أن إهتمامهم الأساسى إنصب على داخلها فقط .

ومما سبق نلاحظ أن الصور البيزنطية الهائلة أو الضخمة لم تصنع على أنها صور مستقلة ، وإنما نفذت بناء على تلك العلاقة القائمة فيما بينها مع إطارها المعماري والمشاهد لها ، ويجب أن تكون علاقة تبين إهتمام الفنانين اللذين أبدعوها ، وهى فى حالة وضعها داخل الكنيسة تشكل كياناً كلياً متوافقاً ومتسقاً له سمات خاصة ضرورية ، تمثل المجال الذى إزدهر فيه الفن البيزنطى ووصل إلى أوج عظمته .



(1) Talbot Rice , Byzantine Art , Penguin Book Ltd , Harmondsworth Meddlesex , Great Britain , 1935 , P. 14 .

(*) ظهرت محاولات الفنانين الإيطاليين فى الخروج عن التقاليد المألوفة وإستخدام الفسيفساء فى تجميل الجدران الخارجية من الكنائس وخاصة فى الواجهات .

الفصل الثالث

الموضوعات التي تناولها فن الفسيفساء البيزنطى

- فسيفساء القرون الأولى .
- العصر الذهبى الثانى للفسيفساء البيزنطية
 - أولاً : الموضوعات الدنيوية .
 - ثانياً : الموضوعات الدينية .
- اللوحات الصغيرة .

الفصل الثالث

الموضوعات التي تناولها فن الفسيفساء البيزنطى

■ فسيفساء القرون الأولى (السادس والسابع والثامن) ■

تميز القرن السادس بنهضة فنية شملت العمارة والفنون باجمعها ، وبمجرد تولى الإمبراطور « جستنيان » حكم الإمبراطورية البيزنطية فى عام (٥٢٧ - ٥٦٥ م) ، شرع فى بناء الكنائس والمباني الدينية التى حرص على تزيينها من الداخل بلوحات رائعة الجمال ، واعتمد الفنانون فى ذلك على استخدام خامة الفسيفساء التى تغطى المساحات الشاسعة فى هذه الكنائس الجديدة وهى كما ذكر الدكتور « ثروت عكاشة » : " أنها كانت أنسب مادة وسيطة للتعبير عن الموضوعات التجريدية وفق أيقونوغرافية ذلك العصر - حيث الدين الجديد ذو المنزلة الرفيعة والثراء العريض الذى يكفل له تسخير أعظم الفنانين شأنًا لتحقيق أغراضه " (١) .

وقد عرفت فترة حكم الإمبراطور « جستنيان » ، هذه منذ منتصف القرن السادس الميلادى بالعصر الذهبى للحضارة البيزنطية التى ازدهر فيها فن الفسيفساء فى جميع أنحاء الإمبراطورية ، وقد ظهرت هذه الفسيفساء فى كنائس العاصمة القسطنطينية وسالونيك ورافينا وهذه الأخيرة إنتشرت فيها بشكل واسع .

فى كنيسة آيا صوفيا وهى تعد من أهم كنائس العاصمة وأكبر الكنائس الشرقية ، وجدت بقايا للوحات الفسيفساء التى تعتمد على الزخارف النباتية ونماذج الزهور المحورة والأشكال الهندسية المجردة ، حيث أنها تعرضت للزلازل والحرائق فى بداية القرن السادس عام ٥٣٢ م ، وفقدت كثير من آثارها ، كما عثر على أطلال من الكنائس المزينة بلوحات الفسيفساء فى العاصمة فى كنيسة القديس سرجيوس وبياكوس والتى استخدمت الألواح الذهبية فى تغطيتها .

وتشير بعض الدراسات إلى " قلة التصوير فى الكنائس فى ذلك الوقت ، والكنيسة الوحيدة التى تحتوى على هذه التصوير الأدمية تقع فى العاصمة أيضاً فى مدينة كالاندرهان كامى (Kalenderhane Camii) بالقرب من قناطر فالانس (Valens) ، والتى كانت من قبل كنيسة بيزنطية تحولت إلى مسجد . مبنية فى نفس موقع كنيسة

(١) تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ١٢٤ .

قديمة من منتصف هذا القرن ، وقد إكتشفت بقايا هذه الفسيفساء فى كنيسة بوليوكتوس نتيجة عمليات الترميم، وهى تمثل واحدة من سلسلة الصور التى تشير إلى صورة تعميد قسطنطين على الواجهة الغربية فوق المدخل ^(١). وإندثرت باقى هذه الأعمال التصويرية ولم يتم العثور عليها ، ويرجع عدم الإقبال على تصوير الشخصيات المقدسة إلى كراهية هذه النوعية من التصوير وخاصة فى القرن السادس .

وفى الغالب كانت هذه الآراء سائدة فى العاصمة فقط ، وذلك لأنه بالرغم من وجود بعض الدلائل التى تشير إلى أن تصوير الأشخاص فى لوحات الفسيفساء لم يظهر إلا فى القرن التاسع ، إلا أن هناك نماذج لصور بعض الشخصيات الدينية مثل السيد المسيح والعذراء وبعض القديسين والقديسات فى كنائس بعض المدن الهامة فى الإمبراطورية فى كل من رافينا وسالونيك وفى رافينا التى تعتبر من أهم مراكز الفن البيزنطى وجدت مجموعة من الكنائس التى إحتوت على صور لهذه الشخصيات ، كما نرى فى شكل (١٠١ - ١) التى يظهر بها السيد المسيح مصوراً فى هيئة محارب وفى سن صغيرة كما يتبين من رداءه ، ويمسك الكتاب المقدس فى يده اليسرى والصليب فى يده اليمنى ، ويقف بقدميه الإثنتين على حية من ناحية ورأس أسد من ناحية أخرى مما يوحي بالقوة والإنتصار على الشر .

وكما نرى السقف المقبب الذى يعلو المساحة المصور فيها السيد المسيح مغطى بأشكال نباتية مجردة تتوسطها طيور صغيرة حاول فيها الفنان الإقتراب من الشكل الطبيعى وهى منفذة على أرضية ذهبية ، كما نرى فى شكل (١٠١ - ب) والمساحة بشكل عام يغلب عليها الطابع الزخرفى .

أما كنيسة القديس أبولينار الجديدة ** فهى تحتوى على مجموعة متميزة من لوحات الفسيفساء - سبق الإشارة فيها إلى الأعمال التى تنتمى لفترة الفن المسيحى المبكر - " والتى تمثل أفضل أعمال الفن البيزنطى " ^(٢) . وهى تغطى الجدار الشمالى

(1) Lyn Rodley, Byzantine , Art and Architecture, Cambridge University Press, New York , P. 78.

(2) Guiseppe Bovini, Ravenna, Harry N. Abrams, Inc , Publishers, New York , P. 94 .

(*) مدينة إيطالية تعرضت للإحتلال القوطى والأرى عام ٤٩٣ ثم عادت للسيطرة البيزنطية عام ٥٤٠ م واستمرت خاضعة للحكم البيزنطى طوال قرن ونصف ، حتى إنتهى مع بداية عام ٧٥١ م .

(**) هذه الكنيسة هى الوحيدة التى حافظت على ترتيب الروالى للموضوعات الدينية المصورة .

والجنوبي لصحن الكنيسة واحد هذه الجدران يحتوى على موكب القديسات والجدار المقابل يحتوى على موكب الشهداء ، كما نرى فى شكل (١٠٢) الذى يجمع بينهما فى صورة واحدة ، فنرى القديسات صوون فى حركة وإيقاع متكررين ومتتابعين وهن يرتدين الملابس الذهبية الموشاة بالجواهر والأحجار الكريمة ، التى زينت التيجان الخاصة بهن وتضع كل واحدة منهن عباءة بيضاء اللون على كتفها تختلف فيما بينها اختلافاً بسيطاً وتفصل جذوع النخيل بينهن . كما كتبت فوق رأس كل واحدة منهن الإسم الخاص بها ، وعند النظر إلى موكب القديسين نراهم قد نفذوا بنفس الأسلوب ، وبينما حملن القديسات التيجان لتكريم العذراء ، حمل القديسين التيجان لإهدائها للسيد المسيح فى الجدار المقابل .

وقد صور هذين الموكبين وسط المساحات الخضراء المزينة بالزهور والورود المتنوعة الألوان والأشكال ، وكان ذلك رمزاً للجنة التى تنعم فيها هذه الشخصيات المقدسة .

كما تكرر ظهور هذه الشخصيات فى مدينة سالونيك باليونان التى تعتبر ثانى أكبر مدينة فى الإمبراطورية البيزنطية التى أصبحت محراباً لفن الفسيفساء المسيحية مثل رافينا نظراً لتعدد الآثار التى وجدت بها ^(١) . وأشهر هذه الآثار هى كنيسة القديس ديمتريوس التى إحتوت على نوعين من التصوير الجدارية أحدهما منفذ بالفريسك ويقع فى المستويات العلوية من جدران صحن الكنيسة ، أما الفسيفساء فتوجد فى الأجزاء السفلية ومعظمها فقدت نتيجة للحريق الذى تعرضت له البلاد فى عام ١٩١٧م ، وتحتوى هذه الفسيفساء على موضوعات دينية تصور شخصيات مقدسة للعذراء وهى جالسة على العرش وحولها الملائكة والقديسين ، كما توجد صور للقديس ديمتريوس نفسه مع بعض الرعاة المصلين والمتبرعين منفذة على كلاً من جانبي العمود الرئيسى فى هذا الصحن . وهذه الشخصيات تمثل أعضاء المجمع الدينى أو حجاجاً إلى هذا الضريح ، ومثل هذه اللوحات كانت شائعة أكثر من الأمثلة الفردية التى تمثل جزء صغير من هذا الأسلوب الزخرفى . فهى تحمل فى داخلها أهدافاً رمزية وتنتمى إلى الأسلوب التصويرى الروالى الذى ظهر فى العصور المسيحية المبكرة .

(1) Carlo Bertelli. General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 104 .

وفى لوحة أخرى بالقرب من الجانب الخارجى : صور هذا القديس يقف إلى جانب طفلين . وهذه اللوحة تعتبر فريدة من نوعها وتختلف عن موضوعات الفسيفساء فى الكنائس الأخرى حيث صور الأطفال وسط هذه الشخصيات الهامة ، ويبدو ذلك فى شكل (١٠٣) ، كما يظهر القديس ديمتريوس يتوسط كل من الأسقف يوحنا الذى أعاد تصميم المبنى عام ٦٣٤م بعد الحريق الذى تعرض له ، ورجلاً آخر يدعى "هوليونتيسوس" وهو المؤسس الحقيقى لهذه الكنيسة ، كما نرى فى لوحة شكل (١٠٤) ، ولم تقتصر فائدة هذه الموضوعات على تمجيد الشخصيات الدينية وتكريمها . بل كانت أيضاً وسيلة للتعريف بسياسة وتاريخ المدينة نفسها ، وذلك يتأكد من " النقش المصور أسفل اللوحة السابقة التى تشير إلى تحرير سالونيك بعد هجوم السلاف (الصقالبة) عام ٦١٢ بعد الميلاد " (١) .

وبالإضافة لهاتين المدينتين السابقتين فقد تكرر ظهور هذه الموضوعات التصويرية فى المقاطعات الشرقية التابعة للإمبراطورية ، فعلى سبيل المثال ، فى مدينة غزة حيث زخارف كنيسة القديس سرجيوس * التى إحتوت على صور للعذراء والسيد المسيح والقديس سرجيوس وحاكم فلسطين ، فضلاً عن مجموعة من الصور الروائية التى تسجل مشاهد من العهد الجديد على غرار مشاهد كنيسة القديسة ماريما ماجورى بروما .

ولم تستمر فترة الإزدهار الفنى لهذه الفسيفساء طويلاً ، فبانقضاء القرن السادس وزيادة الحوادث الطبيعية التى تسببت فى تدهم جميع الكنائس الأثرية بما فيها من لوحات الفسيفساء ، قد زالت واختفت باقى الآثار الفنية الخاصة بالفسيفساء خلال القرن السابع وقضى على أغلبها تماماً وبالأخص فى العاصمة القسطنطينية ، إلا فى بعض أماكن متفرقة داخل وخارج أنحاء الإمبراطورية ومجاورة للعاصمة مثل نيقية ** التى عثر فيها على كنيسة كواميسيس (Koimesis) ودورميشان وقد إحتوت الأولى على صور للعذراء والملائكة منفذين على خلفية ذهبية ، وهى تعطينا بعض الملامح عن التطورات التى طرأت على فن الفسيفساء خلال القرون الأولى للعصر البيزنطى ، فى الوقت الذى إندثر فيه فن العاصمة وخاصة أن زخارف كنيسة نيقية تحمل سمات فنية قريبة الشبه من فن القسطنطينية .

(1) David Talbot Rice, Art of The Byzantine Era, Thames and Hudson, Ltd., London, 1963, P. 67.

(*) بنيت هذه الكنيسة فى القرن السادس عام ٥٣٦ بعد الميلاد .

(**) تقع هذه المدينة جنوب القسطنطينية . .

وفى أثناء القرن الثامن وبداية التاسع تأثرت أشكال الفسيفساء بالتحريم والحظر الرسمي لتمثيل السيد المسيح والقديسين، وهى الفترة المعروفة بحركة محطمي الصور والتماثيل الدينية ومهاجمة المعتقدات الدينية، وكان هذا الحظر قد فرض بالقوة لمدة قرن وربع من الزمان. وكان نتيجة هذا التأثير أن تدهقر فن الفسيفساء وقل إنتاج الأعمال الفنية فى مقر الإمبراطورية، ولم تقض على الفن تماماً حيث تباين هذا التأثير من إقليم إلى آخر بل وانعدم فى بعض الأقاليم حسب قربها من العاصمة ومدى سيطرة العاصمة عليها، مثل قبرص وإيطاليا وجنوب آسيا الصغرى التى كانت تمثل ملاذ لمؤيدى الصور.

وأصبح إتجاه الفنانين منذ ذلك الوقت أكثر ميلاً إلى استخدام بعض الرموز والأشكال المجردة فى تصوير الموضوعات والشخصيات الدينية حسب تعليمات البطارقة والرهبان اللذين كان لهم دور كبير فى تنفيذ هذه الأعمال بأنفسهم.

وقد تم محو الآثار الدينية التى تصور حياة السيد المسيح والعذراء والقديسين من بعض الكنائس فى العاصمة وخارجها، وفى كنيسة آيا صوفيا فى القسطنطينية عثر على فسيفساء فى القباب والجدران الجانبية تحوى بعض التصميمات الهندسية والوردية وبعض أشكال للصلبان ونجوم فضية على خلفية زرقاء، كما أن بعض اللوحات ظهرت فيها صورة منفردة للصليب على أرضية ذهبية وكانت هذه اللوحات فى الأصل تحتوى على صور نصفية للسيد المسيح والقديسين كما أزيلت الشخصيات ووضعت مكانها مكعبات فسيفساء من نفس لون الخلفية.

وقد ظهر الصليب بصورة واضحة فى كنيسة القديسة إيريني بالقسطنطينية، كما ترى فى شكل (١٠٥) حيث يبدو ذو مساحة كبيرة ومحدد باللون الأسود، وقد نفذ على مكعبات ذهبية وفضية اللون، ويبدو أن "الصليب أصبح النموذج السائد على هذه الأعمال ليحل محل وجوه وأجسام الشخصيات" (١). وترجع سيادة استخدام الصليب بهذه الكيفية إلى عهد الإمبراطور جستنيان، ورغبته فى التوفيق بين أصحاب مذهب التوحيد والكنيسة، ولم يقتصر ذلك على القسطنطينية وحدها فقد إنتشر ظهوره أيضاً فى نيقية، حيث حل الصليب الكبير محل وجه العذراء على قمة كنيسة كواميسيس، يؤكد ذلك وجود بعض مكعبات الفسيفساء المتبقية من رأسها عند إزالتها لتوضع صورة الصليب بدلاً منها، كما أن الأجزاء الخارجية من كنيسة دورميشان فى نيقية أيضاً، وبعض أعمال

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 128.

الفسيفساء فى كنيسة آياصوفيا فى سالونيك تتضمن صلباناً مماثلة، حلت محلها أعمال
فسيفساء بعد ذلك .

وفى بعض الكنائس تم إستبدال صور الشخصيات المقدسة بصور للأشجار
والزهور والطيور وعولجت بأسلوب زخرفى بدلاً من وضع الصليب، كما حدث فى كنيسة
إيرينى بالقسطنطينية وكنيسة تيوتوكوس فى مدينة بلاشرينا .

■ العصر الذهبى الثانى للفسيفساء البيزنطية .

مع إنقضاء حركة مناهضة الصور الدينية فى منتصف القرن التاسع الميلادى ،
بدأت مرحلة فنية جديدة ، تمثلت فى إعادة بناء الكنائس وتشبيدها على نطاق أوسع ،
وعاد لفن الفسيفساء مجده وإزدهاره مرة أخرى ، بعد فترة كساد دامت ما يقرب من قرن
ونصف من الزمان ، ويرجع الفضل فى هذه النهضة إلى الأسرة المقدونية التى حكمت
الإمبراطورية فى تلك الفترة ومؤسسها « باسيلئوس الأول » (٨٦٧ - ٨٨٦ م) الذى كان سبباً
فى تشجيع الفن وإحيائه مرة أخرى فى تلك الفترة . وقد سار على نهجه كل من تبعه من
الحكام المقدونيين مثل : « ليو السادس » و « قسطنطين السابع » ، لذلك عرف عصر هذه
الأسرة بالعصر الذهبى الثانى للحضارة البيزنطية ، حيث أعيد ترميم المباني الدينية
والكنائس التى قد تعرضت للزلازل ، كما بنيت القصور التى زينت بالفسيفساء .

ويجب الإشارة إلى أن إزدهار الفسيفساء فى تلك الفترة يعود إلى ارتباطه
بالعمارة التى وفرت لها مساحات جدارية كبيرة ، ساعدت على إنتاج كم هائل من الأعمال
الفنية ، وقد استمر هذا الإزدهار منذ ذلك الحين - منتصف القرن التاسع - حتى أوائل
القرن الثانى عشر * وبالرغم من إختفاء الكثير منها إلا أن المتبقى منها يدل على مدى
البراعة والمهارة التى تميزت بها هذه الفسيفساء، فضلاً عن التشجيع الذى ناله الفنانون
فى ذلك الوقت .

ولم تعد النهضة الفنية للفسيفساء إلا أيام الأسرة الباليولوجية فى القرن
الثالث عشر بعد عودة الإمبراطورية مرة أخرى فى عام ١٢٦١ م ، حيث بدأت موجة
جديدة لتزيين الكنائس فى أواخر القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر الميلادى فى
القسطنطينية ، وتناولت الموضوعات بطريقة جديدة ظهرت فى أشهر كنيسة فى ذلك

(*) وذلك لأن مع بداية القرن الثالث عشر تعرضت القسطنطينية للإحتلال اللاتينى الذى إنتهى مع قدوم الأسرة
الباليولوجية .

الوقت وتسمى كنيسة المخلص - " وهي تشهد إزدهار الفسيفساء حتى آخر العصور البيزنطية " (١) .

وخلال هذا التذبذب الواضح في المستوى الفني للفسيفساء منذ منتصف القرن التاسع وحتى الرابع عشر ظهرت موضوعات الفسيفساء ذات الطابع الخاص والتي انقسمت إلى نوعين مختلفين إبان هذا العصر البيزنطي هما :

الموضوعات الدنيوية والدينية التي كان لكل منهما ظروف خاصة اثرت في وجودهما وتكوينهما ، كما ارتبطت كل نوعية من هذه الموضوعات بمباني ومساحات معمارية معينة ، وتميزت بأسلوب معين للمعالجات الفنية سواء في استخدام العناصر أو التكوينات وانتقاء الألوان وطريقة استخدام مكعبات الفسيفساء وطريقة تنفيذهما .

أولاً : الموضوعات الدنيوية :

زخرت القسطنطينية بالمباني العديدة والقصور والمنازل الفاخرة التي تخص الأباطرة والأمراء ، وكان لابد من تزيين هذه المباني الفخمة حتى تناسب ثراء وعظمة أصحابها بما يتفق وروح المجتمع البيزنطي ، وبطبيعة الحال لم يجد الفنانون أنسب من خامة الفسيفساء لكي يستخدمونها في إخراج أعظم الأعمال الفنية ، والتي كان أغلبها ارضيات في بادئ الأمر والتي إندثرت بفعل الكوارث الطبيعية والأحداث المدمرة .

وقد تناولت هذه الموضوعات تصوير المناظر التاريخية التي تسجل حروب الأباطرة تخليداً لذكراهم ، كما تناولت أيضاً صوراً لأعمالهم ومواقف من حياتهم اليومية وبعض رحلات الصيد التي كانوا يقومون بها، ولم يكن الهدف منها تسجيلياً بقدر ما كان تزيينياً وتجميلياً .

ويجب الإشارة إلى أن أقدم الموضوعات الدنيوية التي عثر عليها في القسطنطينية ترجع إلى القرن الرابع * وتنتمي إلى عهد أحد خلفاء الإمبراطور قسطنطين وهو فالانس ، (٣٦٤ - ٣٧٨) م ، وهي عبارة عن أرضية في فيلا بالقرب من القناطر التي سميت بإسمه "قناطر فالانس" .

(1) Cyril Mango, The Art of the Byzantine Empire, Prentice, Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1972, P. 87 .

(*) هذا الممل الذي ينتمي إلى القرن الرابع يعتمد إلى حد ما عن الأسلوب البيزنطي وهو أقرب في أسلوبه إلى الفسيفساء الساسانية والرومانية ولكن تم الإشارة إليه هنا لأنه ينتمي إلى اللوحات المنقذة داخل مباني القسطنطينية .

ويرجح أنه منفذ لصالح شخصية خاصة وليست شخصية إمبراطورية ، نراه في شكل (١٠٦) وهي جزئية من الأرضية وتظهر فيها فتاة صغيرة بجسد عارى ، تضع على كتفها الأيسر رداء وتمسك بطرفه الآخر بيدها اليمنى وتتمايل في خفة ورقة .

وقد وجدت نماذج من هذه الفسيفساء الدنيوية في أوائل العصر البيزنطى ، وكانت شديدة التأثير بموضوعات البلاط الرومانى التى إستمدت منها أسلوبها ، وأشهر هذه النماذج فسيفساء القصر العظيم المقدس بالقسطنطينية ، وهو العمل الدنيوى الذى لا يزال قائماً حتى الآن ، وهو يضم اطلاقاً من أرضيات هذا القصر ، كما نرى في جزئية منه شكل (١٠٧) التى صورت فيها مجموعات من الحيوانات والطيور الطبيعية والخرافية فضلاً عن صور الأشخاص سواء الرعاة أو الصيادين ، حيث نشاهد الصياد الممسك بالرمح ويقف بجوار الشجرة المرسومة في يسار اللوحة . كما توجد بعض شجيرات تتخلل مجموعات الشخص والحيوانات ، وتحدد هذه الأرضية بأكملها أطر خارجية تحتوى على أوراق الشجر الصغيرة من بينها تظهر أشكال الطيور المختلفة .

وإذا نظرنا إلى أرضية الفسيفساء الرومانية مثل الموجودة في بيزا ارمرينا لوجدنا نوعاً مماثلاً لأسلوب هذه الفسيفساء وطريقة معالجتها ، كما نرى في لوحة شكل (١٠٨) ، التى نلاحظ فيها رسوم الحيوانات الأليفة والمتوحشة وتتخللها الأشجار أيضاً ، كما نرى الصياد الممتطى الحصان في مقدمة اللوحة ويطارد هذه الحيوانات ، وكلا اللوحتين إشتراكاً في الخلفية ذات المكعبات البيضاء .

وقد تناولت موضوعات الفسيفساء في القصر المقدس مشاهد من الحياة اليومية ومناظر الريف ورحلات الصيد وسباق المركبات ، وتتجلى في هذه اللوحات ملامح الكلاسيكية الكاملة وكان أسلوب ذلك العصر لا يمت بصلة إلى الكلاسيكية بإستثناء زخارف قصور الأباطرة والأشراف ، وهذه الكلاسيكية نراها في الإلتزام بالإستدارة ومحاكاة الطبيعة ، وظهور الشخصيات بأوضاع وحركات مختلفة تضى عليها الحيوية والمرونة .

وهناك ثلاث تفصيليات من فسيفساء هذا القصر تتضح فيها هذه الأساليب ، الأولى نجدتها في شكل (١٠٩) ، وهي جزئية من اللوحة السابقة شكل (١٠٧) ، وتتميز بواقعية الموضوع المتمثل في عملية حلب الشاة التى يقوم بها الرجل ، وقد صورت فيها أجسام كل من الرجل الجالس على يمين اللوحة والثنين من الشاة بدقة شديدة ، وراعى فيها الفنان النسب التشريحية محاولاً الوصول بها إلى الشكل الطبيعى ، واهتم بدراسة أقدامها وراعى الدقة في تنفيذ فراثيهما بمكعبات الفسيفساء ، التى إتخذت إتجاهات دائرية والتى تميزت أيضاً بالدرجات اللونية المتوافقة .

والتفصيلية الثانية نشاهد فيها فتاة تحمل قدراً فوق كتفها، كما يبدو في شكل (١١٠)، وهي أيضاً تتقل إلينا مشهداً من واقع الحياة اليومية وما تقوم به الفتيات كل صباح. ونرى خلفها الجزء العلوى من أوراق الشجرة المرسومة خلف الفتاة، ولولا تساقط أجزاء كثيرة من اللوحة لتمكنا من رؤية باقى العناصر التى تشترك مع الفتاة فيها.

واللوحة شكل (١١١) نرى فيها آخر هذه المشاهد التى تختص بتصوير الحياة اليومية، حيث يقوم فيها الصبى بإطعام الحمار، ولا ينبغي أن يفوتنا الدقة التى رسمت بها (السلال) التى يمسك بها الصبى كما نفذت بجودة فائقة فظهرت وكأنها حقيقية، كما راعى أيضاً الفنان النسب الطبيعية لجسد الصبى واهتم بدراسة ثنانيا ملابسة، ونقل التشريح الطبيعى لرأس الحمار، تجلى ذلك فى رسم ملامح الوجه بدقة، وتشترك التفصيليات الثلاثة السابقة فى جمال وهدوء الألوان التى نفذت بها العناصر المختلفة على الخلفية البيضاء، ورقة المعالجة التشكيلية فى أسلوبها.

ولم يقتصر ظهور الفسيفساء الدنيوية فى القصور والمباني الفاخرة فقط، بل ظهرت أيضاً فى الكنائس المختلفة، وأشهر هذه الأعمال لوحتى الإمبراطور «جستنيان» والإمبراطورة «تيودورا» فى كنيسة القديس فيتال، وهذه نوعية جديدة طرأت على الموضوعات الدنيوية، وتندرج تحت قائمة التصوير الإمبراطورى، وهى توضح مدى السيطرة الإمبراطورية فى ذلك الوقت. فقد تميزت هذه الموضوعات بأغراضها السياسية فضلاً عن الأهداف التجميلية والترفيهية للموضوعات الدنيوية.

وتحتل هاتان اللوحتان حنيتى المذبح المتقابلتين فى صحن الكنيسة، وموضوعهما "يعتبر أول مثل للفن البيزنطى الإمبراطورى الحقيقى" (١). وهو يصور لحظة تقديم القرابين والهدايا للكنيسة من قبل الإمبراطور «جستنيان» والإمبراطورة «تيودورا»، حيث يحمل «جستنيان» إناء القرين الذهبى، شكل (١٥) - سبق الحديث عنها - وتحمل الإمبراطورة «تيودورا» أيضاً كأس القرين المقدس ذو اللون الذهبى، وقد كانت هذه الأواني أحد الأدوات اللاهوتية الدينية التى كان يرسلها السادة البيزنطيون إلى الكنيسة الجديدة فى راثينا بمناسبة تأسيسها، وهذا التقليد الخاص بمنح أوعية القرابين المقدسة من التقاليد الرومانية الراسخة، كما كانت هذه الأوعية تصور بإثنين من المقابض

(1) P. B. Hetherington, Mosaics, Paul Hamlyn, London, 1967, P. 16.

فى الفن المسيحى ، ولكنها هنا تبدو عديدة المقايض " (١) - كما نرى فى لوحة شكل ... (١١٢) ، التى تظهر فيها الإمبراطورة ذات المعطف الملكى القرمزى - وهو الرداء المخصص للطقوس والمناسبات الرسمية - يتقدمها إثنان من المسئولين فى الدولة ، وعلى يسارها تقف سيدات من حاشية البلاط الملكى ، وقد ظهرت بأبهى الثياب والأردية المذهبة ذات النقوش والزخارف ، والتى تمثل علامة السلطة والفخامة " والتى إقتبست من الملابس الشرقية الشائعة فى مصر وبالميرا " (٢) . وتقف هؤلاء السيدات جميعهن على خط أفقى واحد وفى تتابع مقصود ، كما يبدو فى شكل : (١١٢ - ١) ، وكان الفنان أراد من إلتصاق أجسام شخوصه بهذه الطريقة ، الإيحاء بأن هناك العديد من الشخصيات المصورة ، كما تجلى ذلك أيضاً فى مجموعة الأشخاص اللذين يمثلون رجال الحرس الإمبراطورى الخاص بالإمبراطور جستنيان ، وتبين ذلك فى شكل (١١٣) - وهى تفصيلية من لوحة سابقة شكل (١٥) .

وبالرغم من أن الموضوع فى هاتين اللوحتين يعبر عن طبيعة الحياة وينقل إلينا واحدة من المراسم الإحتفالية لسادات المجتمع البيزنطى ، إلا أن هذين العاملين غير واقعيين ، وذلك لأن الدراسات التاريخية تشير إلى " أن جستنيان وتيودورا لم يذهبا مطلقاً إلى راهبنا ولم يقدمأ أية هدايا لكنيستها " (٣) . ولكنهما يحملان فى داخلهما معان رمزية كما يذكر الدكتور ثروت صكاشة ، ناقداً للوحة الإمبراطور جستنيان ، لقد جاء تصوير الإمبراطور رمزاً للوحدة بين السلطة الروحية للكنيسة من ناحية وسلطة الدولة الدنيوية من ناحية أخرى ، وتشير الطفرأ* على الترس إلى علو كعب الجند بوصفهم حماة العقيدة (٤) . وأضاف " أن لهاتين اللوحتين الجداريتين من الفسيفساء قيمة تاريخية وفنية كبرى تنفردان بهما لأنهما على رأس اللوحات النادرة التى حفظها لنا الزمن والتى سجلت عظمة مراسم البلاط البيزنطى الذى إندثرت معالمه " (٥) .

(1) Giuseppe Bovini, Ravenna, Harry Abrams, Inc., Publishers, New York, P. 148.

(2) Ibid, P. 146.

(3) Op. Cit., P. 138.

(٤) تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعد الصبياح ، القاهرة ، ص ١٣٨ .

(٥) نفس المرجع السابق ، ص ١٤٠ .

(*) الطفرأ هى علامة يرمز بها إلى اسم السيد المسيح وهى عبارة عن حرفين يونانيين متشابهين هما P.X واحياناً تتحد بالصليب .

وتميزت الموضوعات الدنيوية التي تصور الشخصيات الإمبراطورية خلال العصور البيزنطية وخاصة في العصر المقدوني بسمة جديدة هي إرتباطها بالطابع الديني ، حيث جمع الفنانون في لوحاتهم بين صور الأباطرة وهم يمارسون أحد نشاطاتهم الدنيوية (الحياتية) وصور السيد المسيح والعذراء أو الإثنين معاً ، وكانت هذه اللوحات تصور تقديم هؤلاء الأباطرة القرايين أو عرض أعمالهم التي يكلفون بها في الإمبراطورية ، كما نرى في شكل (١١٤) ، والتي يبدو فيها القس « إلكسيوس » * يقدم النموذج المقترح للكنيسة إلى السيد المسيح - في اللوحة الأساسية التي يظهر فيها أيضاً زوج من الملائكة يقفان على جانبي السيد المسيح وفي الناحية المقابلة للقس « إلكسيوس » يقف القديس فيتال بملابسه الرسمية - .

وكانت هذه المشاهد معروفة في الفن المسيحي المبكر وهناك عدد كبير منها في كنائس روما . وكان الهدف منها هو تمجيد الأباطرة وإعلاء منزلتهم ، ولم تكن هذه الموضوعات تظهر بصورة واضحة في الفسيفساء البيزنطية إلا بعد فترة التحطيم ، وشهدت تطوراً ملحوظاً نتيجة التلازم الواضح بينها الذي إرتبط بمفهوم تدعيم الآلهة للأباطرة ، أو مفتصبى العرش اللذين قد يعتلوه بفضل معونتهم .

وقد ظهرت أمثلة عديدة في القسطنطينية تؤكد ذلك - خاصة في كنيسة آيا صوفيا التي إحتوت على العديد من الصور الإمبراطورية وإمتدت حتى نهاية عصر الفسيفساء البيزنطية ، نذكر منها لوحة أعلى الباب المركزي لصحن كنيسة آيا صوفيا ، نراها في شكل (١١٥) ، ويظهر فيها « ليو السادس » راعياً أمام السيد المسيح الجالس على العرش في منتصف اللوحة ، ونرى صورتين في خلفيتها « اليمنى للملاك جبريل ، واليسرى للعذراء » وكل منهما وضع داخل جامة ذات إطار زخرفي مبسط . وهذه اللوحة تعبر عن ندم الإمبراطور « ليو السادس » على زيجته الرابعة * بعد وفاة زوجاته الثلاثة ، وأسلوب هذه اللوحة يعود إلى " المنجزات الفنية السابقة لحقبة التحريم حيث يرجع شكل لحية السيد المسيح الكثة وشعره الطويل المسترسل إلى التمثيلات الفنية فوق نقد الإمبراطور « جستنيان الثاني » ، كما أن جذعى العذراء والملاك جبريل بملامحهما التي تبدو واضحة تنبثق من حقبة ما قبل التحريم " (١) . التي كان تتميز بالطابع الزخرفي وغلبة التسطيع والجمود على الأشكال .

- الفن -

(١) ثروت مكاشة ، تاريخ الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢١٩ .

(*) توفى هذا القس قبل إتمام بناء الكنيسة والذي تولى إكمال العمل هو القس مكسيميان .

(**) كان القانون الكنسى البيزنطى يحرم الزيجة الرابعة . عن : ستيفن رليمان ، الحضارة البيزنطية ، ترجمة

عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٨٤ .

وعندما إزدادت القيود فى الإمبراطورية حول التصوير خلال حركة تحطيم الصور، لم تتأثر بها الأعمال التصويرية الدنيوية، بل إنها كانت سبباً فى تشجيع البعض خاصة البعيدين عن رقابة العاصمة - فى الإقبال على طلب هذه الموضوعات، وممارسة الفنانين لها على نطاق أوسع، وبالأخص اللوحات الخاصة بصور الشخصيات الدنيوية بالإضافة إلى الموضوعات السابقة، " كما برع الفنانون وإزدادت مهاراتهم الفنية فى تنفيذ اللوحات الشخصية ودليلنا على ذلك أن الإمبراطورة « إيريني » كانت تأمر بتصوير لوحات شخصية لها ولابنتها كى تعلقها فى كنيسة بيع فى القسطنطينية، كما قام « تيوفيلوس »^(١) (٨٢٩ - ٨٤٢ م) بتعليق أعمال جديدة تصور الفلاحين الحاصدين للفواكه فى القصر الإمبراطورى، إلا أن نقص عدد المراسم والورش الفنية أدى إلى قلة إنتاج الأعمال الفنية للرسمين وقتناى الفسيفساء^(٢).

وقد استمر ظهور هذه الموضوعات فى قصور الأباطرة حتى القرن التاسع الميلادى، فعندما بنى باسيليوس الأول قصره الكبير فى القسطنطينية، وللأسف أن هذا القصر قد اختفى أيضاً ولم يعد له أى أثر، وكان حسب وصف المؤرخين القدامى له من أفخم القصور، وكانت به أعمالاً نادرة من الفسيفساء، فقد صور الإمبراطور فيه يحيط به قواده، كما ظهر فى منظر آخر جالساً على عرشه ومعه زوجته الإمبراطورة يودوكيا وأولاده^(٣). وهناك بعض الدلائل التى تؤكد على استمرارية ظهور هذه الموضوعات بعد القرن التاسع وحتى القرون التالية فى العصر البيزنطى، " حيث يشير المؤرخ بروكوبيوس (Procopius) إلى التصوير الدنيوى المنفذ بالفسيفساء والذى يصور القائد « بليزاريوس »^(*) فى مشاهد القتال وكذلك « جستنيان » و« تيودورا » ومجلس الشيوخ عند إنتصاراتهم على ملوك الفاندال المخربين والقوطيين، وصور الإنتصار من هذا الشكل قد تكررت خلال أواخر العهد البيزنطية، وتمثل أساس هام من أسس الفن الدنيوى الذى لا ندرك عنه الكثير^(٤).

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 127.

(٢) داود مبدى داود، الفن البيزنطى، محيط الفنون - محيط التشكيلية، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠، ص ١٦٩.

(3) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 79 - 80.

(*) اشتهر رسام فى عهد بالإنتاج الغزير ويدهى « لازاريوس » الذى استمر فى تصوير اللوحات الشخصية بالرغم من الإنذارات العديدة التى وجهت إليه وإلى الفنانين بشكل عام فكانت النتيجة أن أمر تيوفيلوس بإحراق بيده.

(**) القائد الأعلى فى الجيش البيزنطى.

وفي الممر الشمالي لهذه الكنيسة توجد صورة للإمبراطور « الإسكندر ، شقيق »
ليو السادس ، ، نراه في لوحة شكل (١١٦) ويظهر فيها واقفاً في منتصف اللوحة
مرتدياً الزى الرسمي الملكي ، والوشاح المزخرف حول الجسم والتاج المزين بالؤلؤ ويمسك
كرة في يده اليسرى وفي اليد اليمنى كيس صغير مملوء بالتراب ومغلف بالحبر وهو رمز
للتواضع والفناء . ويغلب عليها أيضاً الجمود الذي سيطر على وقفة الإمبراطور وملامح
وجهه وخاصة نظرة عينيه .

وتوجد في لوحة أخرى فوق الباب المؤدى إلى الصحن من الجانب الجنوبي
الغربي الذي تظهر فيه العذراء وتحمل السيد المسيح طفلاً ، وهي جالسة على العرش
ويقف على جانبيها كل من الإمبراطور « قسطنطين » ، والإمبراطور « جستنيان » ، وهذه
اللوحة التي نراها في شكل (١١٧) " تعتبر مثلاً نادراً للتصوير البيزنطي حيث
الأباطرة السابقين مجدين معاً ووظيفة اللوحة هو تخليد ذكرى مؤسس العاصمة الذي
يقدم نموذج للمدينة ، ويأني الكنيسة الإمبراطور « جستنيان » ، الذي يقدم التصميم
الخاص بها " (١) .

وبما أن كنيسة آيا صوفيا قد احتوت على فسيفساء كثيرة تنتمي لمراحل زمنية
مختلفة ، فقد عثر فيها على لوحتين توضحان مدى التطور الذي وصلت إليه موضوعات
التصوير الإمبراطوري خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين ، نراها في
شكل (١١٨) ، وشكل (١١٩) ، فالأولى نشاهد فيها السيد المسيح يجلس في وضع
جليل على العرش المزخرف باللائى ومرتدياً عباءته الممتدة ممسكاً بالإنجيل ، ويتوسط
الإمبراطور قسطنطين التاسع مونوماكوس (١٠٤٢ - ١٠٥٥) . يعلوه نقش يسجل اسمه ،
وعلى يساره الإمبراطورة « زويه » ، بملابسها الفاخرة التي إختفى الجزء السفلي منها
نتيجة تساقط مكعبات الفسيفساء ، ورسمت خلف رؤوسهم الهالات المقدسة وقد تميزت
عنهم هالة السيد المسيح المرسوم بداخلها الأضلاع الثلاثة للصليب ، " وهذه الصورة تمثل
المراسم السنوية حيث الإمبراطور والإمبراطورة يمنحان المال والتبرعات للكنيسة . كما يجدر
الإشارة إلى أن رأس الإمبراطور والنقش الذي يحمل اسمه قد تبدل مرة أو مرتين وذلك لأن
الإمبراطورة « زويه » ، كان لها أكثر من زوج " (٢) وذكر " آيس " رأى المورخ ويتمور (Whittemore)
الذي أشار إلى أن كلاً من الوجه والنقش قد طرا عليهما التعديل للإشارة إلى الإمبراطور

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York,
1994, P. 162 .

(2) Ibid , P. 233.

الجديد وهو « قسطنطين التاسع موناكوس، الذي يمثل الزوج الثالث للإمبراطورة »^(١) .

أما اللوحة الثانية فهي تنتمي لفترة لاحقة في عهد « آل كومنينيون » وتصور الإمبراطورة « إيريني » تقف جانب العذراء والإمبراطور « يوحنا الثاني كومنينوس » من الناحية الأخرى في الجناح الإمبراطوري في الممر الجنوبي وهي تحمل نفس الموضوع السابق . وكلتا اللوحتين نفذتا على خلفية ذهبية براقّة .

وهذه الصورة ترتبط بالصورة السابقة فهي مكملّة لها حيث تعلن عن الأسرة الكومنينية* الحاكمة في ذلك الوقت والتي تمثل خليفة الأسرة المقدونية التي كانت الإمبراطورة « زوية » آخر من يمثلها . وتعتبر لوحات التصوير الإمبراطوري لهذه الأسرة امتداداً حقيقياً للتقليد الشائع في العهد المقدوني^(٢) .

وأخر الأمثلة هنا ، والتي تحتوي على موضوعات إمبراطورية وشخصيات دينية ، توجد في كنيسة المخلص في كوراً بالقسطنطينية وهي توجد في الممر المؤدي إلى الصالة الأساسية للكنيسة ، وهي تصور « تيودور ميتوشيتس راكمأ » أمام السيد المسيح في شكل تقليدي وهو يرتدي عباءة فاخرة تشبه في نقوشها وزخارفها ملابس الأتراك الغزاة اللذين ظهروا بعد ذلك في القسطنطينية . ويمسك في يديه نموذج للكنيسة التي رممها ويقدمه للسيد المسيح ، كما نلاحظ القبعة التي تعلو رأسه والتي توضح مكانته البارزة في البلاط الملكي والتي يبدو فيها التأثير الشديد بالأساليب الشرقية .

وهذه اللوحة نفذت على أرضية ذهبية خالصة ويحيط بها شريط زخرفي عبارة عن خطوط هندسية مبسطة بالإضافة إلى الإطار الخارجي الأكثر سمكاً والذي يحتوي على أشكال الفروع النباتية المجردة ، كما تبين اللوحة شكل (١٢٠) .

وقد ظهرت في نفس الكنيسة بعض الصور الدنيوية التي لا تمثل لوحات منفردة أو مستقلة بل نجدها عبارة عن عناصر تخللت مساحات الفسيفساء المريضة التي تغطي الجدران بها ، مثل التفاصيل التي تصور مدينة الناصرة وتظهر بها مجموعة من

(1) Art of The Byzantine Era, Themes and Hudson . Ltd . London , 1963 , P. 102 .

(2) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 234 .

(*) عثر على كثير من الصور الإمبراطورية الخاصة بهذه الأسرة في المعبد من الكنائس والأديرة وكانت تصور أباطرتها منفردتين أو في مجموعات وتسجل حروبهم مع التورمانيين والأتراك .

المنازل والبيوت المتجاورة وبعض التلال والأشجار التي نراها في شكل (١٢١)، وتفصيلية أخرى تحتوى على تصوير لطاووس يقف عليه الطابع الزخرفي يقف بوضع جانبي على الحشائش أمام مدخل مبنى معماري وبعض الأشجار، وهي تمثل أحد الأركان في لوحة من لوحات الفسيفساء في الكنيسة - حيث أنها تنحصر بين إطارين زخرفيين نشاهدتهما في أسفل اللوحة ومطعمان بالمكعبات الذهبية، كما يبدو في شكل (١٢٢). واللوحتان السابقتان تشتركان في الخلفية الذهبية أيضاً.

ثانياً : الموضوعات الدينية .

كان ظهور هذه الموضوعات له السيادة في أعمال فسيفساء هذا العصر، وكانت تعتبر بمثابة المؤشر الحقيقي لقياس مدى إرتقاء فن الفسيفساء وازدهاره، وذلك لأن فسيفساء العصر البيزنطي لا تعنى سوى الفن الديني الكنسي .

ونتيجة طبيعية لسيطرة الديانة المسيحية في الإمبراطورية واعتناق الأباطرة لها، أن إمتلأت الكنائس بأمر الأباطرة والرهبان بلوحات الفسيفساء التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بها ويجب " أن تكون تعبيراً صادقاً عن العقيدة وأن يشكل إختيارها وانتقاء مواقعها تفسيراً تصويرياً للشعائر الدينية وما ترمز إليه من طقوس " (١). وأصبحت هذه الموضوعات خالية من أية تأثيرات من الفن الوثني الروماني، كما لم تستهدف أيضاً الخيال وتعاملت مع الواقع بشكل واضح، وجعلت من المشاهد جزءاً منها ويدخل في حيز قداستها من خلال الترتيب الهرمي للكنيسة التي تمثل هذا العالم .

ولم يظهر التصوير الديني في القرون البيزنطية الأولى بوضوح، ولم يكن هناك ما يعوق إنتشار هذه النوعية من الموضوعات سوى فترة التحريم التي أثرت تأثيراً كبيراً على ظهورها وإزالة الكثير منها، ولكن سرعان ما تم التغلب على هذه الصعوبات بفضل جهود الأباطرة والفنانين وبعض الرهبان المؤيدين للصورة في منتصف القرن التاسع الميلادي، كما يقول الدكتور ثروت عكاشة، حتى تم لهم " القضاء الحاسم في عام ٨٦١م وأخذ التصوير الديني يعود أدراجه إلى الكنائس بعد أن كان محرماً، وعادت من جديد فكرة البياضا جريجوريوس الأكبر من أن الصور الدينية في الكنائس يفنى بها الأمل بالنظر إليها عن الكتب التي لا حيلة له في قراءتها مما كان له أكبر الأثر في مسيرة الفن

(١) ثروت عكاشة، تاريخ الفن، الفن البيزنطي، الجزء الحادي عشر، دار سعاد الصباح، القاهرة، ص ٢١٦

الدينى " (١) . وقد ظهرت محاولات لتصوير هذه الموضوعات ولكنها تمت بحذر شديد وانقسم الفنانون فى ذلك إلى قسمين أحدهما كان لا يحبذ أى إثارة أو إحياء لحركة التحطيم السابقة ، والقسم الآخر من الفنانين كان يرى ويفضل التمهّل فى تنفيذ وإخراج الأعمال الفنية مما ساعد على تبلور فن الفسيفساء وتنمية المهارات الفردية والجماعية لديهم .

ويفسر الدكتور ، داود عبده داود ، ظهور هذه الموضوعات بأنه كان " هناك بعض العوامل التى ساعدت على تناولها بهذا الكم ، أحدهما كان الإتجاه الجديد فى التصوير الإمبراطورى ، فبعد أن أصبح الأباطرة والرهبان يصورون مع السيد المسيح والعذراء ، لم يعد هناك أية محظورات تقيد أو تمنع تصوير هذه الشخصيات ، وأصبح مباحاً بعد ذلك بل كان من الغريب عدم ظهور هذه الموضوعات الدينية الخالصة فى أى من الكنائس البيزنطية خلال هذا العصر ، كما ساعدت عمارة الكنائس ، وبالأخص العمارة الداخلية لها سواء فى الجدران والقباب والعقود والقبوات والحنفيات على تعدد واختلاف نوعية الصور فى الموضوعات نفسها ، فكانت لكل صورة مكانها المخصص لها لتظهر أهميتها كاملة ولتدل على فكرة معينة " (٢) . وكانت هذه إحدى السمات المميزة لأسلوب زخارف الفسيفساء فى القرن التاسع الذى يمكن التعرف عليه من خلال الأطلال الباقية ، وهى تشير إلى بعض الصور التى لها علاقة بالطراز المعماري فى الكنائس ، وكان الفنانون فى بادئ الأمر أكثر ميلاً إلى تنفيذ الصور الفردية للشخصية الواحدة بدون مناظر أو أية مجموعات مكملّة ، وعلى سبيل المثال ، نرى صورة مستقلة للعذراء تحمل المسيح طفلاً على خلفية خالية تماماً ، وهى تجلس على العرش ، كما فى شكل (١٢٣) ، ويجب الإشارة إلى أنه " فى الفترة من القرن التاسع إلى الحادى عشر الميلادى ، أصبحت العذراء تصور وحدها فى محارة المحراب الذهبية " (٣) .

وكانت صور الموضوعات الدينية توضع حسب أهميتها فى ترتيب تنازلى داخل الكنائس البيزنطية فى العصور الوسطى ، وكانت هذه الموضوعات مقسمة إلى ثلاث مناطق ، المنطقة الأولى عند الجزء العلوى للكنيسة تتضمن صور مقدسة عديدة ومركز القبة المركزية مخصصاً لتصوير السيد المسيح فى هيئة الحاكم الإلهى ، بينما تجويف

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٢١٥ .

(٢) الفن البيزنطى ، محيط الفنون - الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ١٦٨ .

(٣) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941 ,

الجانب الخارجى البارز مخصص لتصوير العذراء والمنطقة الثانية منخفضة فى بنيان الكنيسة ومليئة بالمشاهد عن حياة السيد المسيح المصورة على الدعائم التى تحمل القبة الأساسية ، والمنطقة الثالثة السفلية التى تحتل القبة والجدران العلوية تتضمن صور القديسين تبعاً إلى تقويم الكنيسة (أعياد القديسين) . وقد تباين توزيع هذه المناطق وطراً عليها بعض التعديلات والإضافات التى تتناسب وحجم الكنيسة والمساحات الداخلية بها .

ولم يكن هناك أنسب من الأسلوب القصصى الروائى ملائمة للفسيخساء والتى غطت هذه المساحات الشاسعة من الكنائس، وأصبح هذا الأسلوب بمثابة " العنصر السائد فى التصوير خلال القرنين التاسع والعاشر الميلاديين " (١) . وقد سبق ظهور هذه النوعية من التصوير الروائى وخاصة فى الفنون المسيحية المبكرة وكانت تعتبر تقليداً شائعاً فى فترة ما قبل التحطيم ، ولكنه قد تعرض لبعض التعديلات ، مثل إختزال بعض التفاصيل الروائية بدلاً من السرد التفصيلى الممل للأحداث والقصص الدينية ، ولم يقتصر هذا الأسلوب الروائى على قصص من الكتاب المقدس بل كان وسيلة لوصف مشاهد من إحتفالات وأعياد ومناسبات دينية تقام فى الكنيسة .

وقد إعتد على هذا الأسلوب فى تزيين كنائس القسطنطينية وبعض كنائس أخرى فى أقاليم داخل أنحاء الإمبراطورية ، وأوضح الأمثلة التى ظهرت فى العاصمة نجدها فى كنيسة آيا صوفيا التى إحتوت على صور للعذراء والمسيح الطفل فى المحراب ، والسيد المسيح الحاكم الأعظم وحوله الملائكة ومشاهد تصور تحطيم اللوحات الخاصة بالأنبياء والقديسين عند الجانب الشمالى والجنوبى إلى جانب صورتين تمثلان عيد الحصاد اليهودى والتعميد فى الممرات المقبية وفى التجاويف عند قاعدة كل عمود يوجد صور من آباء الكنائس .

كما وجدت هذه الموضوعات فى كنيسة الحواريين المقدسين وقد تضمنت العديد من المشاهد الإنجيلية ووجوه الحواريين وفى مركز القبة صور الحاكم الأعظم والصلب وعيد الفصح والتجلى وصعود السيد المسيح . والموضوعات السابقة المختلفة تنتمى للصور الإحتفالية التى تمثل الأسلوب الروائى ويضاف إليها مشاهد الميلاد والتعميد والخيانة وصعود اليعازر والدخول إلى القدس وهذه الأمثلة قد تكرر ظهورها فى كنيسة تيوتوكوس فى القصر الإمبراطورى بالقسطنطينية .

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 160 .

أما خارج العاصمة فقد عثر على لوحات فسيفساء تحمل هذه الموضوعات الدينية الإحتفالية في كنائس كل من سالونيك ونيقية وكبادوكيا .

والقرون التالية شهدت تطوراً ملحوظاً في فسيفساء الكنائس وتبلورت هذه الموضوعات بشكل أوضح ، وعرفت هذه الفترة بفترة الإحياء * الفن لخامة الفسيفساء والتي ازدهرت فيها أعمال الفسيفساء عن ذى قبل ، ولكن معظم الآثار الخاصة بهذه الفترة زالت وخاصة في القسطنطينية ، ويمكن التعرف على هذه الآثار والأعمال من خلال اللوحات التي عثر عليها في كنيسة « هوزيوس لوكاس » ، باليونان ، وفي بعض الأديرة والكنائس في مدينة دافني بالقرب من أثينا ولوحات كنيسة نيامون في جزيرة خيوس ، فجميعها تحمل كثيراً من فن العاصمة وتقترب منه إلى حد كبير. وإلى جانب المراكز الهامة خارج العاصمة ، فقد وجدت أعمال فسيفساء تنتمي إلى هذه الفترة في كنائس كل من نيقية وكبادوكيا وقبرص والبلقان ولا تزال بحالة جيدة .

وتميزت موضوعات هذه الفترة " بالزيادة في عدد المناظر والصور التمثيلية في المحاريب المقدسة . مع بداية القرن الحادى عشر - وتناسبت تناسباً طردياً مع الزمن - وأدى ذلك إلى الإنحلال التدريجى للنظام المتشدد وإزداد ثراء التصميمات وقل عدد صور الشخصيات الفردية ، ففي كنيسة هوزيوس لوكاس - نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادى عشر الميلادى - كانت تحتوى على أكثر من مائة وخمسين صورة ، أما كنيسة دافني - وهى تنتمى لنهاية القرن الحادى عشر الميلادى - فقد وصل عدد الصور فيها إلى أقل من خمسين صورة " (١) . وقد تماثلت أعمال الفسيفساء في الكنائس السابقة في الأسلوب من حيث تألف الفسيفساء مع المسطحات المعمارية في الكنائس وانتقاء الأماكن المناسبة للوحات التى كانت تتبع نظام التخطيط الطبقي الذى يضم الصور الرسمية للمستويات الإلهية مع عدد قليل من الأعمال التى تصور الإحتفالات الهامة في الكنيسة .

وهناك بعض الأمثلة من هذه الموضوعات وجدت في كنيسة هوزيوس لوكاس ودير دافني، كما نرى في شكل (١٢٤) الذى يصور ميلاد السيد المسيح - في كنيسة هوزيوس لوكاس - وعادة تصور العذراء في هذا الموضوع مستلقية على فراش بجانبها المسيح المولود وموضوع في فراشه الذى يتخذ الشكل المستطيل ومبنى بالطوب وذلك المشهد (العذراء والسيد المسيح) مصوراً أمام فتحة الكهف ، في حين يجلس يوسف النجار على الجانب

(*) هذه الفترة بدأت في القرن الحادى عشر الميلادى مع مجئ الأسرة المقدونية .

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P.56.

الأيمن وينظر إلى الملائكة في السماء ، كما يلتفت مجموعة من الرعاة حول العذراء ينظرون أيضاً إلى الملائكة في انتظار البشارة ، ويسقط شعاع النور من السماء - المشار إليها بنصف دائرة مرسومة أعلى اللوحة - فوق السيد المسيح ، وكذا تتجه أنظار الأشخاص جميعها إليه دلالة على أهميته فهو أساس العمل بأكمله ، وينبغى الإشارة إلى أن " عملية إحمام الطفل التي تقوم بها المربيات في يمين اللوحة من الملامح الأساسية في الميلاديات البيزنطية " (١) .

وعلى القباب الجانبية أسفل القبة الرئيسية مباشرة ، نشاهد لوحة أخرى تصور موضوع صلب السيد المسيح ، كما في شكل (١٢٥) ، حيث ينتصف الصليب الكبير المساحة المصورة ويظهر فوقه السيد المسيح مثبتاً بواسطة مسامير الصليب في كلتا يديه وقدميه حيث ترى الدماء تسيل منهم جميعاً ، ويقف كل من العذراء على يمينه والقديس يوحنا على يساره ، وفيما عدا هؤلاء الأشخاص الثلاثة تظهر بعض الرموز مثل القرصين الصغيرين فوق رأس السيد المسيح ، واللذين يمثلان الشمس ذات اللون الأحمر والقمر الذي يتخذ اللون الأزرق الفاتح ، كما توجد جمجمة ترمز لأدم أسفل قدمي السيد المسيح في قاعدة اللوحة ، وموضوع الصليب هذا يعتبر من أقدم الأمثلة التي تعرض لها الفنانون ، ويقدم القرن السادس الميلادي بدا ظهوره بشكل متكرر بالرغم من تردد البعض في تصوير السيد المسيح على الصليب " (٢) .

ويوجد نموذج آخر في دير دافني يصور موضوع التجلي ، كما نرى في شكل (١٢٦) فيظهر السيد المسيح فوق هضبة مرتفعة في الوسط ، على يمينه النبي إيلياس المصور في سن متقدمة ، أما على اليسار فقد صور النبي موسى شاباً صغيراً ، ويقف كل منهما على هضبة مرتفعة أيضاً ، وفي أسفل توجد ثلاث شخصيات في حالة تضرع وخوف وقلق وهم القديس بطرس في اليمين والنبي يعقوب صور أسفل السيد المسيح ، وعلى اليسار القديس يوحنا ، ويحيط بجسد السيد المسيح ثلاث هالات بيضاوية الشكل تتخذ درجتين من اللون الأزرق الداكن ، والخارجية تفتت باللون الفضي وتخرج من جسده أشعة مضيئة تتخذ الألوان الذهبية والفضية .

ويبقى مثال آخر في نفس الدير لا ينتمي لصور الإحتفالات ، ولكنه يعتبر خير نموذج للتوافق المثالي بين العمارة والفسيفساء ، فكما نرى في شكل (١٢٧) صورة

(1) Dalton , Byzantine Art and Archaeology , Clarendon Press , Oxford , 1911, P. 654 .

(2) Ibid, P. 658.

نصفية للسيد المسيح الحاكم الأعظم في القبة ويمسك الإنجيل بيده اليسرى واليد اليمنى مرفوعة قليلاً وهي تعنى منحة البركة لأهل الأرض ، وهو يظهر ملتجئاً وتحيط برأسه هالة يتوسطها أضلاع الصليب ذات اللون الفضي محاط به إطار دائري ومنفذ على خلفية ذهبية اللون ، وقد تساقطت معظم أجزائها ، وعند الاتجاه إلى أسفل عند حواف القبة نرى مجموعة من الشخصيات المقدسة التي يفصل بينها مساحات طولية يرجح أن تكون هذه الفتحات النوافذ الخاصة بها .

وقد رسم السيد المسيح في حجم مهيب ، ويحتل مساحة كبيرة ، ولنا ان نتخيل الحجم المرسوم به إذا علم " أن قطر العين الواحدة فقط يبلغ عشر بوصات " (١) . وقد أضيفت إلى سلسلة الإحتفالات الدينية السابقة مجموعة جديدة من هذه الموضوعات مثل موضوع العشاء الأخير وغسيل اقدام الرسل ، وخيانة يهوذا - سبق رؤيته في شكل رقم (٤٧) - والنزول من الصليب ، وعبادة المجوس ، والهروب إلى مصر ، وقد استمر ظهور هذه الموضوعات السابقة في القرون الأخيرة للعصر البيزنطي .

وأروع الأمثلة التي تحتوى على كم هائل من هذه الموضوعات نجدها في كنيسة كورا (Chora) ** ، حيث عثر فيها على مجموعة كبيرة من الصور القصصية التي تصور العذراء تعرض صوراً للسيد المسيح في طفولته " ومجموعة صور من خلال ثمانية عشر مشهد إبتداء من تصوير حلم يوسف إلى تصوير السيد المسيح في عيد الفصح " (٢) . وقد انفردت صورة العذراء والمسيح الطفل بإحدى القباب الداخلية بهذه الكنيسة يحيط بها ملوك إسرائيل الذي إتخذ كل ملك منهم مساحة خاصة به يفصلها عن الأخرى أطر زخرفية حمراء اللون تتخللها أشرطة ذهبية ، كما يبدو في شكل (١٢٨) ، وهذه تعتبر حالة فريدة من نوعها بالنسبة لتصوير العذراء في القبة ، حيث كانت مخصصة للسيد المسيح الحاكم الأعظم ، وقد وضعت صورته في القبة الجنوبية للكنيسة.

(1) P. B. Hetherington, Mosaics, Paul. Hamlyn , London, 1967, P. 35.

(2) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 300 .

(*) البوصة : وحدة للقياس وهي تعادل إثنين ونصف من السنتيمترات .

(**) كانت تسمى Kariye Djami أو Kariye Camii ثم تحولت إلى مسجد في عهد الأتراك .

والنظام الفني لهذه الكنيسة يعتمد على إثنين من الموضوعات أولهما موضوع البعث وهو تصوير جدارى ويعمد من أفضل الأعمال المميزة في العصر البيزنطي ، والثاني فسيفساء يصور تمجيد العذراء التي انفردت بصورتها في إحدى القباب الداخلية ، وكان الدمج بين لوحات الفسيفساء ولوحات التصوير الجدارى المنفذة بخامة الفريسك في الكنائس من السمات المميزة لهذا العصر .

وهناك مثال آخر يدور حول العذراء في طفولتها ، في لوحة شكل رقم (١٢٩) وتوجد في إحدى القباب الجانبية أسفل القبة مباشرة ، وهي تحتوى على مجموعة من القديسين والقساوسة اللذين يلتمسون البركة من العذراء الصغيرة التي نراها على يسار اللوحة من أسفل وخلف رأسها رسمت الهالة المقدسة هي ومن يحملها ، وتظهر خلف الأشخاص البوابة ذات الأعمدة الكورنثية ، ومن ورائها الأشجار ، " وهي تمثل التطور الهام في فن القسيفساء في القرن الرابع عشر الميلادي حيث بدأت الأشكال المعمارية والزخرفية تحل محل الخلفية الذهبية " (١) . وفي الجانب المقابل توجد مجموعة من الأشخاص يرجح أن يكون من بينهم العذراء من الهالة التي تحيط برأسها ، ومجموعة من المباني المعمارية والأشجار والطواويس . وهذه اللوحة تتخذ مساحة شبه مربعة ينحني كل ضلع من أضلاعها إلى الداخل ويحيط بها من الخارج شريط زخرفي من الألوان الأزرق والأحمر والذهبي ويغلب اللون الأزرق عليها ، وفي الوسط رسمت دائرة تحتوى على مجموعة من الأطر الزخرفية ذات الطابع الهيلينستي .

كما نفذت بعض المشاهد التي تصور معجزات السيد المسيح مثل شفاء المرضى والعاجزين ومساعدة المحتاجين كما يتضح من شكل (١٣٠) ، وقد تكرر ظهور هذه الأعمال في كنيسة فيتي كامى (Fetiye Camii) التي إشتملت على العديد من الصور الدينية الإحتفالية التي لم يتبق منها سوى لوحة التعميد وصورة السيد المسيح الحاكم الأعظم في القبة الذهبية ، كما يبدو في شكل (١٣١)، (١٣٢) حيث تظهر القبة كاملة في الشكل الأول وصورة السيد المسيح في الشكل الثانى (التفصيلية) .

أما خارج القسطنطينية فهناك بعض الأمثلة التي يتضح فيها فن العاصمة وتشبهه تماماً مثل نظام زخارف القسيفساء في كنيسة الحواريين المقدسين في سالونيك ، فهي تتطابق في أسلوبها وترتيبها مع الصور المنفذة في كنيسة كورا بالقسطنطينية ، فهي تحتوى أيضاً على تصوير الحاكم الأعظم في القبة والأنبياء في أسفل وصور الإنجليين على الدلايات ، ومجموعة من الصور الإحتفالية في القباب المحيطة .

وبالرغم من إشتراك كنائس الإمبراطورية في هذه الموضوعات الدينية وتوحيدها ، إلا أنها تختلف وتباين في بعض التفاصيل فلا توجد لوحة تشبه الأخرى وذلك حسب أساليب المراسم الفنية والتطور الفني لها .

(1) Henri Stierlin, Orient Byzantine, De Constantinople à l'Arménie et de Syrie en Éthiopie, Office du Livre, S.A. Fribourg (Suisse), 1988, P. 207 .

" وهذه المشاهد التي تصور السيد المسيح والعذراء تعتبر عنصراً أساسياً في زخرفة الكنائس في عهد باليولوجوس ، كما أن اتحاد الصور الدينية الاحتفالية مع الصور الروائية يمثل سمة قياسية للزخرفة في كنائس هذا العصر " (١) .

■ اللوحات الصغيرة :

وكما ظهرت الموضوعات الدينية في لوحات القسيفساء ذات المساحات الكبيرة والمنفذة على جدران الكنائس مباشرة ظهرت أيضاً في نوعية جديدة من الأعمال وهي عبارة عن لوحات مستقلة يمكن نقلها من مكان إلى آخر ، وعادة كانت توضع في الكنائس وقد اقتبست فكرتها من الأيقونات الخاصة بصور القديسين التي كانت سبباً في إثارة حركة المناهضة قديماً ، وقد عثر على أمثلة من هذه اللوحات المتوسطة الحجم تصور العذراء والسيد المسيح ، والثانية تصورها وحدها ، وكلتاهما لا تزيد مساحتهما الكلية عن المتر المربع الواحد * .

ومع بداية القرن الثاني عشر الميلادي تطورت هذه اللوحات وصغر حجمها بشكل ملحوظ ، حتى أن " معظم هذه الصور لا يصل ارتفاعها إلى خمسة وعشرين سنتيمتراً بل يقل عنه " (٢) . وقد عثر على لوحات كثيرة منها تحمل نفس الموضوعات السابقة التي تصور الإحتفالات الدينية والتي إختلفت فيها ظهور القصص الروائية .

ولوحة السيد المسيح المتوفي التي نراها في شكل (١٣٢) تشير إلى اللحظة التي أعقبت النزول من الصليب حيث نشاهد آثار المسامير على يديه والتي قد استخدمت في تثبيته على الصليب ، وبالرغم من ظهور بعض العضلات في جسده إلا أنه يبدو عليه الضعف والهزال ، وقد ظهرت بعض الحروف الذهبية التي نقشت فوق الصليب وهي تمثل اسم هذا النوع من الصور البيزنطية " (٣) . ولا يتضح لون الخلفية ذهبى أم فضي وقد

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 301 : 309 .

(2) Ibid . P. 321 .

(3) Carlo Bertelli, General Editor, The Art of Mosaic , Xavier Barral i Altet , Mosaic Vaults and Floors in Islam and West, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 163 .

(*) تبلغ مساحة الأولى ٦٠ × ٨٥ سم ، توجد في كنيسة ماري باماكاستوس ، وترجع للقرن الحادي عشر ، والثانية مساحتها ٩٥ × ٦٢ سم ، وهي محفوظة في المتحف البيزنطي في رافينا ، وترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي .

تساقطت أجزاء كثيرة منها . وهذه اللوحة محاطة بإطار فضى بالغ الروعة ويحتوى على فروع متكررة من أوراق الأكانثوس الدائرية التى تتخللها أشكال الطيور والحيوانات ، كما نرى من بينها أشكال هندسية بداخل بعضها يظهر الصليب .

ومن بين الموضوعات التى صورت فى هذه اللوحات المصغرة : موضوع الصلب والتجلى والبشارة بصورة مستقلة ، وفى بعض الأحيان ظهرت مجموعة من الموضوعات فى لوحة واحدة ، وأوضح مثال على ذلك لوحة الكتابة التى تتضمن جناحين أيمن وأيسر وكل جناح يضم ستة إحتفالات دينية مختلفة .

وموضوع البشارة نراه فى شكل (١٣٣) ، وهو يعتبر من أفضل الأعمال الدينية والتى تماثل فى أسلوبها الفسيفساء الجدارية فى كنيسة المخلص نظراً إلى الوجوه المطولة والقامة الطويلة والخلفية المتقنة والوضع الدقيق للملاك والميل إلى التفاصيل " (١) . والشكل المعماري المرسوم فى الخلفية على الأرضية الذهبية والشعاع الخارج من الجزء النصف دائرى المرسوم فى أعلى اللوحة والذي يرمز إلى السماء ، يشبه فى ذلك موضوع الميلاد فى كنيسة هوزيوس لوكاس ، شكل (١٢٤) .

أما صورة لوحة الكتابة نراها فى شكل (١٣٤) الذى يصور الجناح الأيسر منها ويتضمن مشاهد من حياة السيد المسيح وهى مقسمة إلى ستة أجزاء يحمل كل جزء منها موضوع دينى يختلف عن الآخر وهى على التوالى: موضوع الصلب ، الدخول إلى القدس ، صعود السيد المسيح ، تصوير مدينة الأموات (الجحيم) ، وفاة العذراء ، العشاء الأخير ، ويعرض الجناح الأيمن صور الموضوعات الآتية : الميلاد و البشارة والتعميد والدخول إلى المعبد وصعود إيلعازر والتجلى ، وكلا من الجناحين محاط بإطار فضى اللون ومنقوش بزخارف بديعة ، ويشير "لاين رودلى" إلى أن "إعداد الأطر الفضية ودقة زخارفها بهذا الشكل، يرجع إلى أن القسطنطينية كانت مركز التميز الفنى " (٢) .

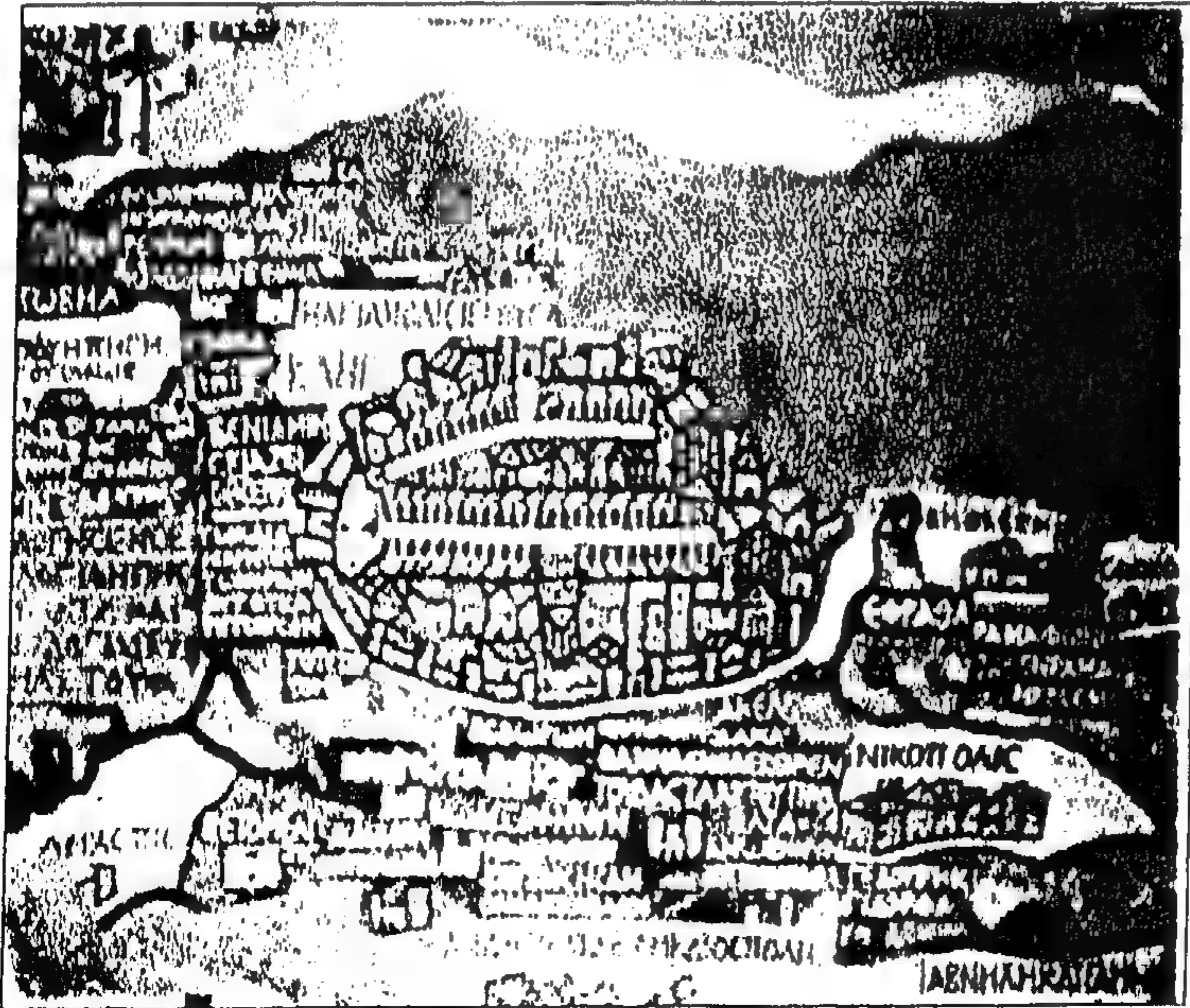


(1) David Talbot Rice, Art of The Byzantine Era, Thames and Hudson, Ltd., London, 1963, P. 235.

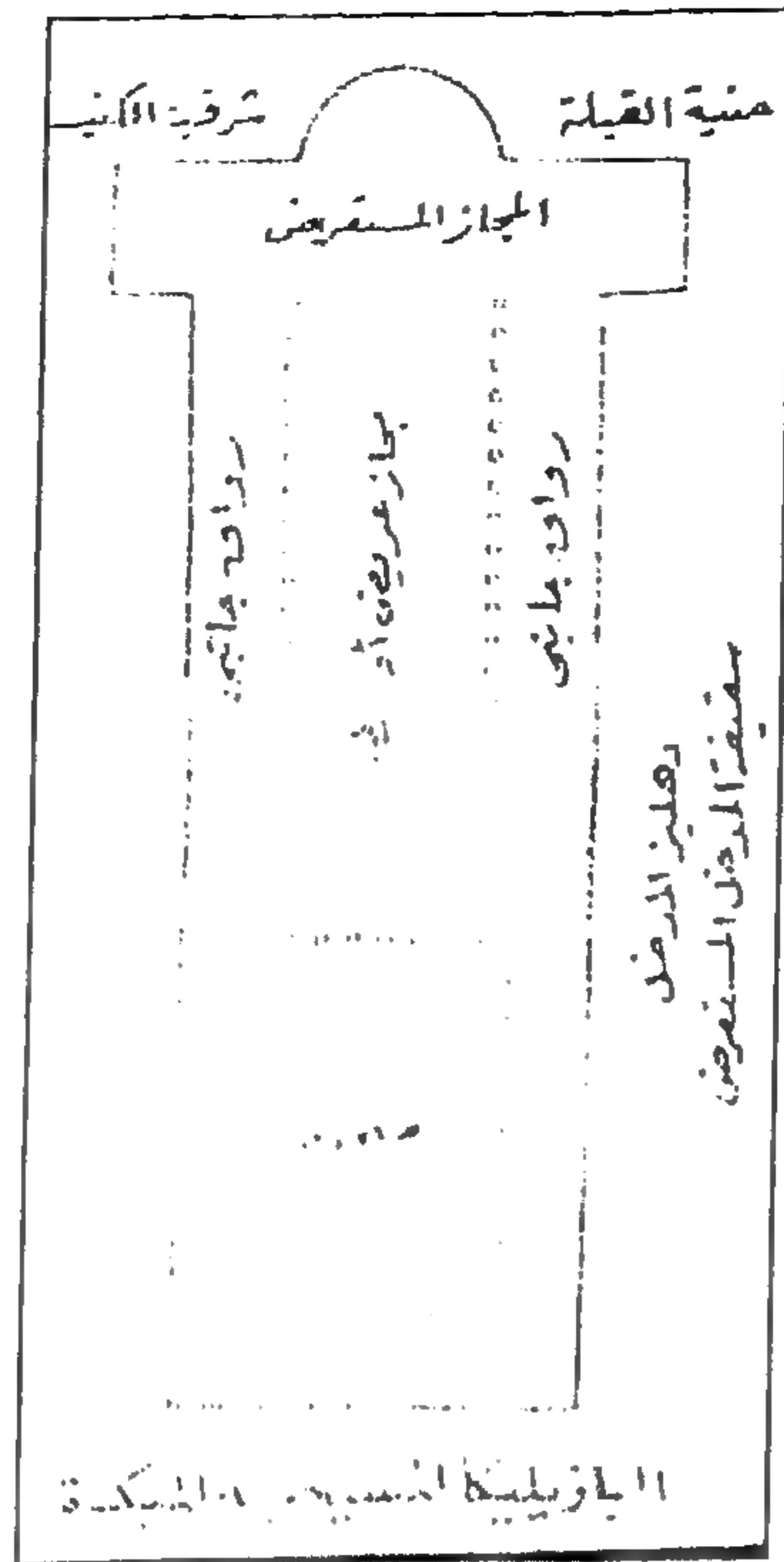
(2) Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 339 .



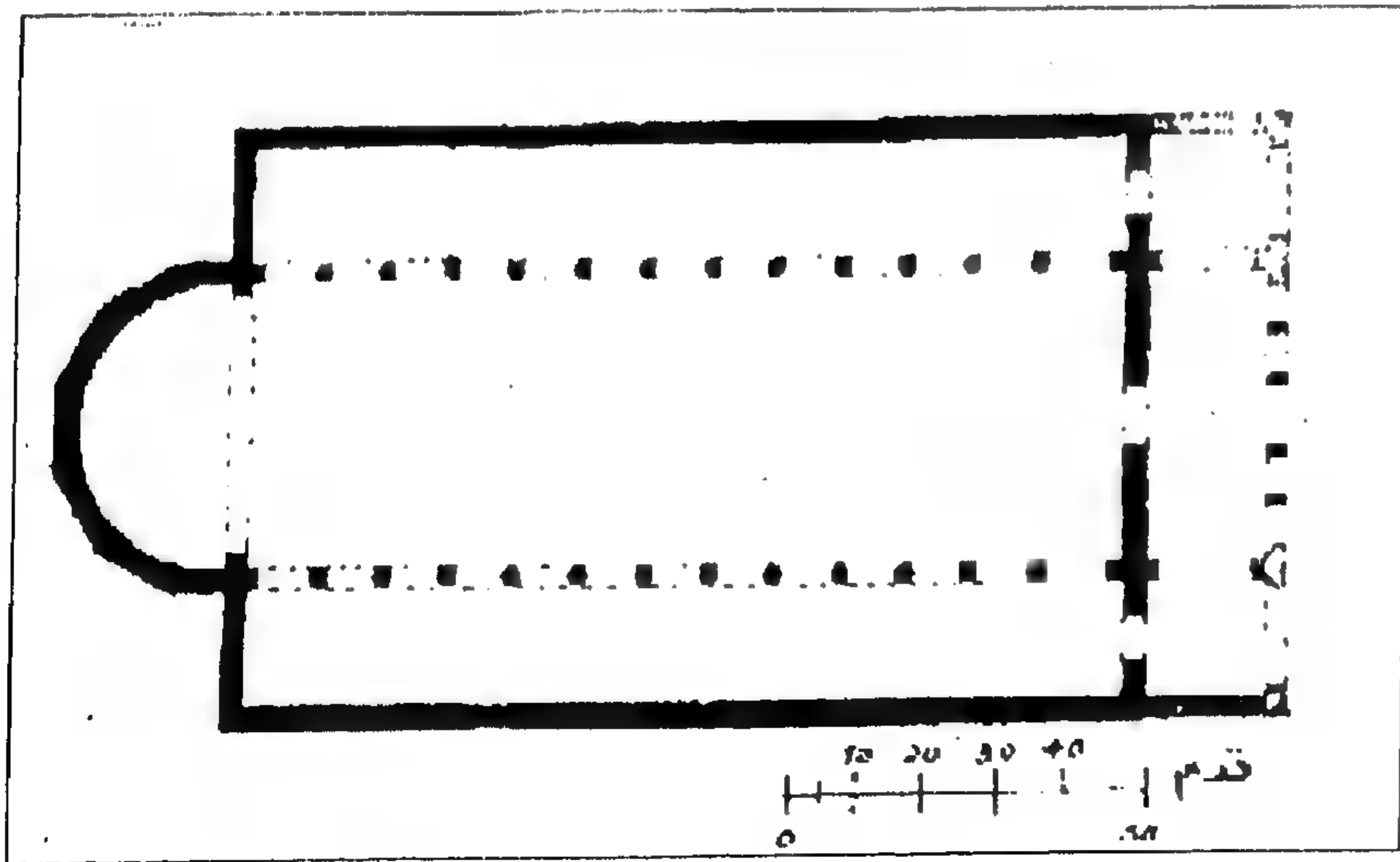
شكل رقم (٨١) (من أعلى لأسفل) ساحل البحر المتوسط ، البحر الميت ، جزء من مجرى الأردن ، مدينة القدس - فسيفساء الخريطة - (تفصيلية) من أرضية كنيسة مار جرجس مادبا - الأردن - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (٨١-أ) مدينة القدس - (تفصيلية) فسيفساء الخريطة.



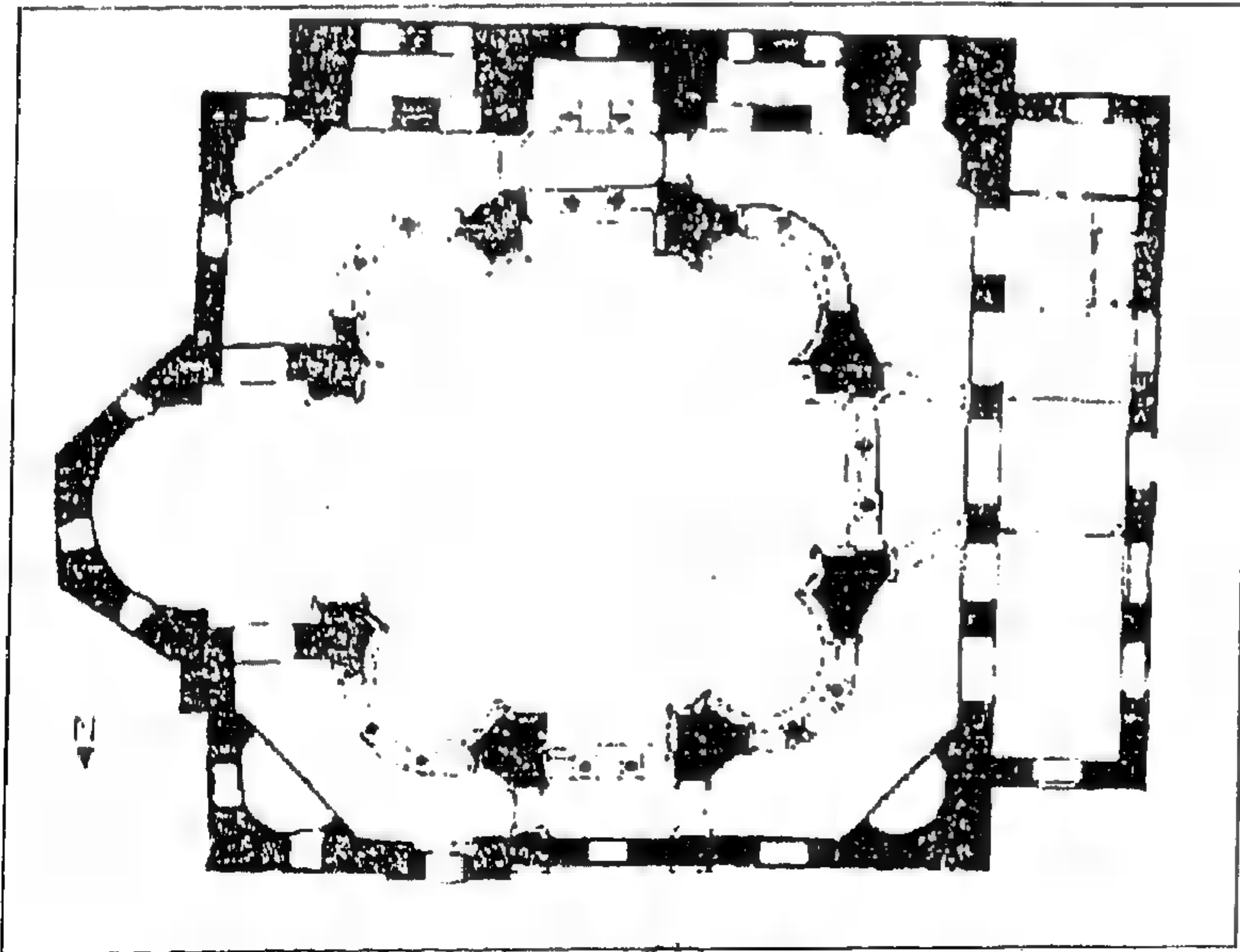
شكل رقم (٨٢) رسم تخطيطي للباسيليكا المسيحية القديمة.



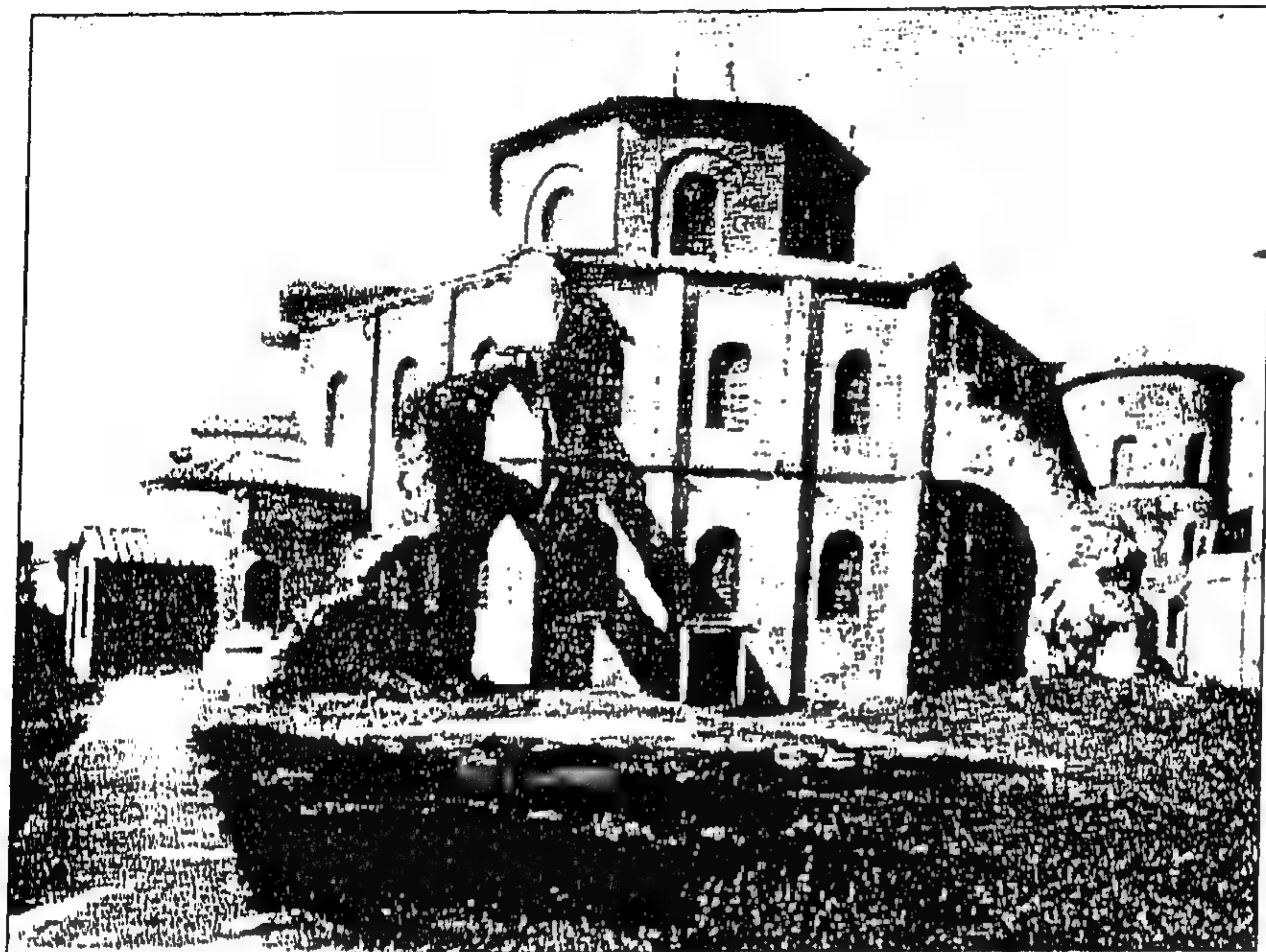
شكل رقم (٨٣) مسقط أفقي لكنيسة القديس ابولينار الجديد قراثينا.



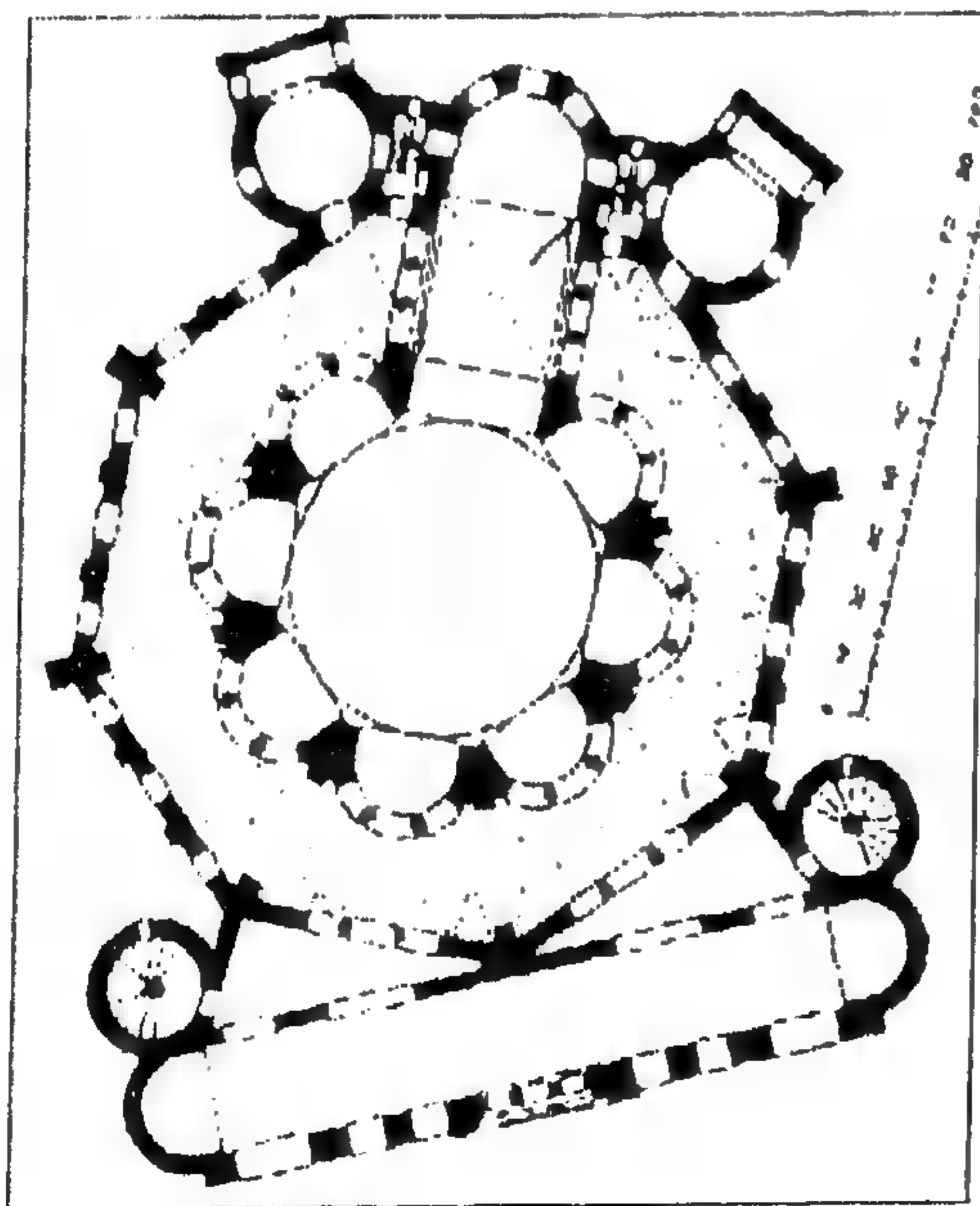
شكل رقم (٨٤) منظر داخلي للصحن ومنطقة المذبح - كنيسة القديس أبولينار الجديدة - رافينا



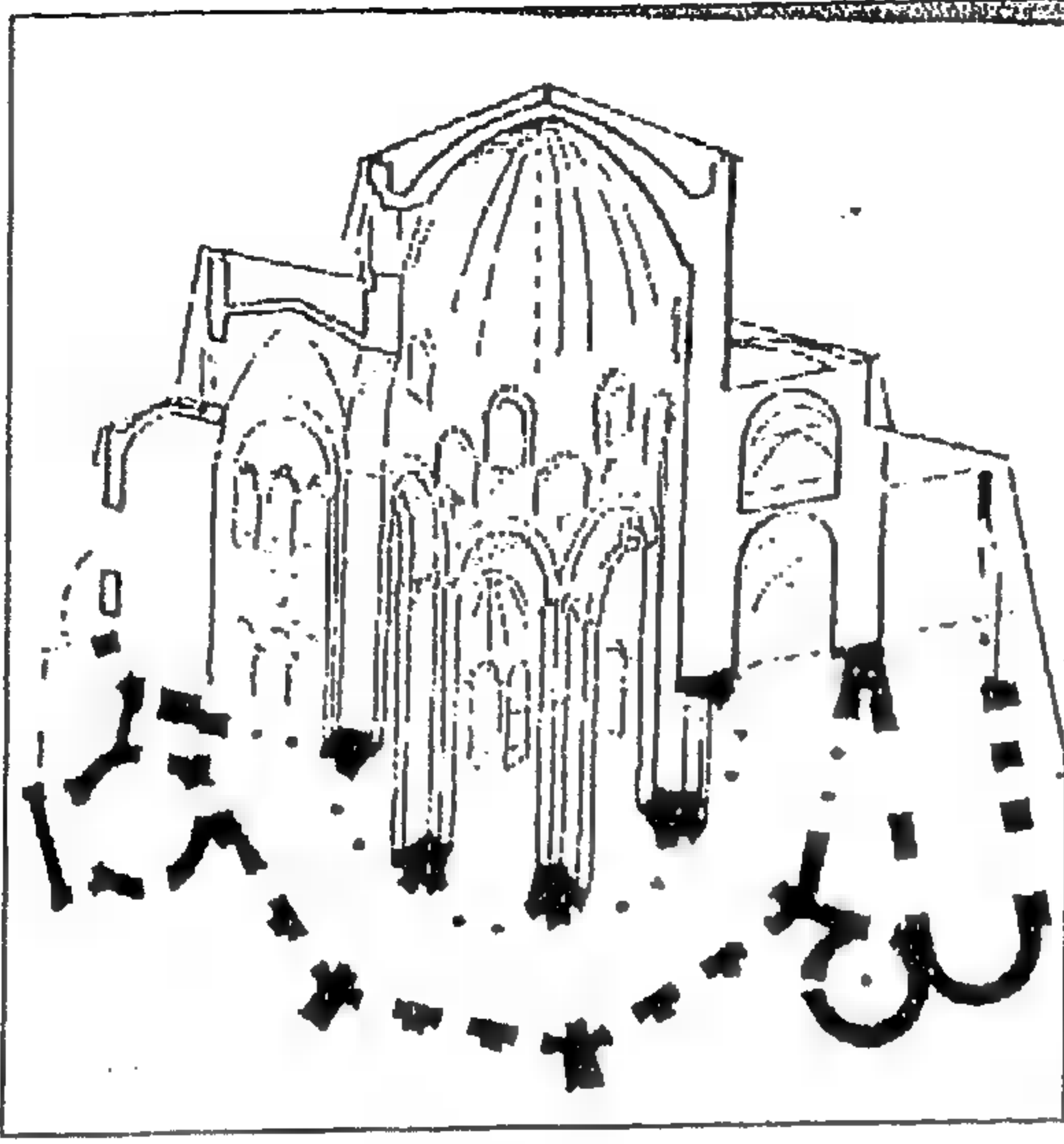
شكل رقم (٨٥) مسقط أفقي لكنيسة القديسين سرجيوس وياكوس - القسطنطينية



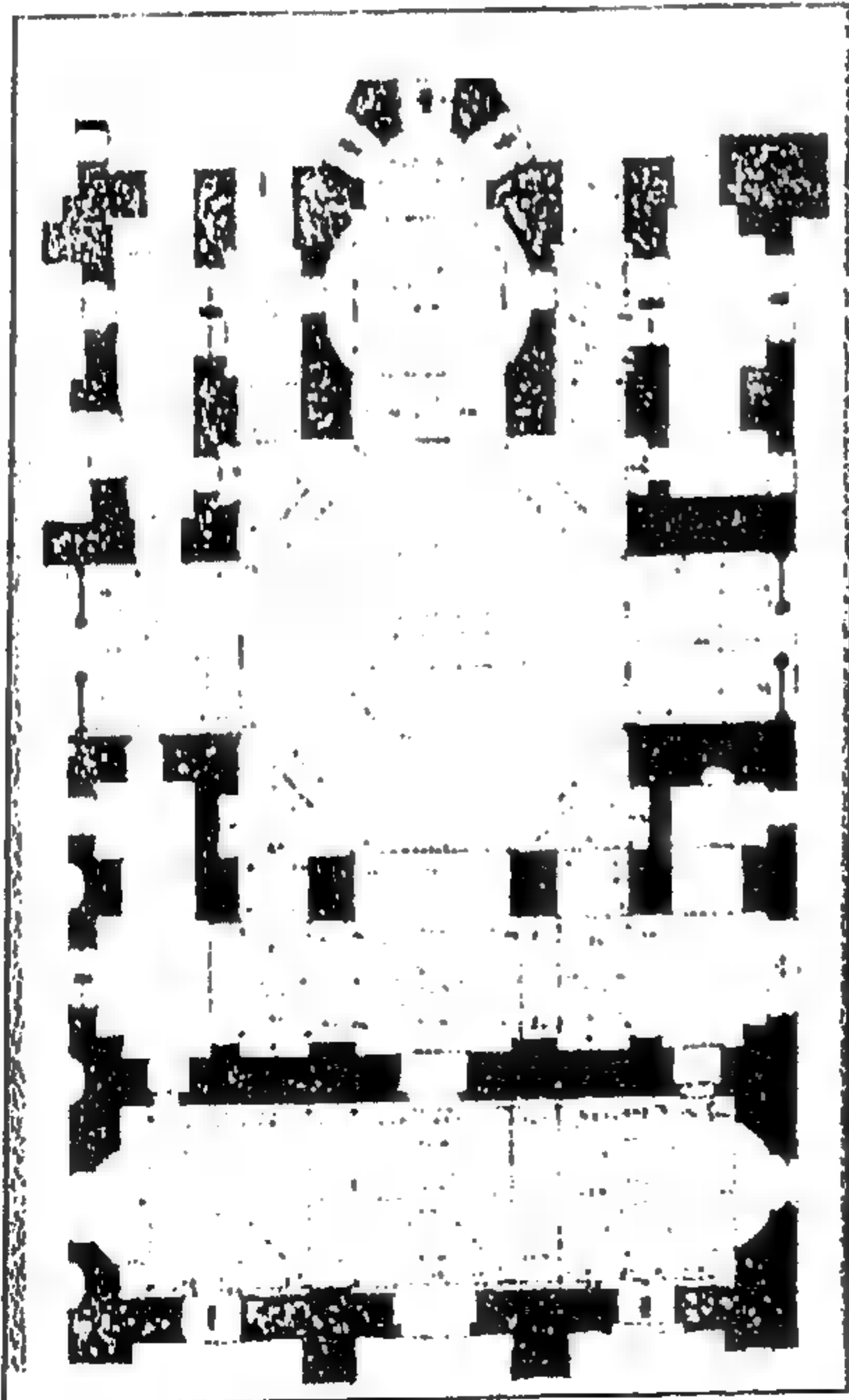
شكل رقم (٨٦) منظر خارجي لكنيسة القديس قيثال - رافينا .



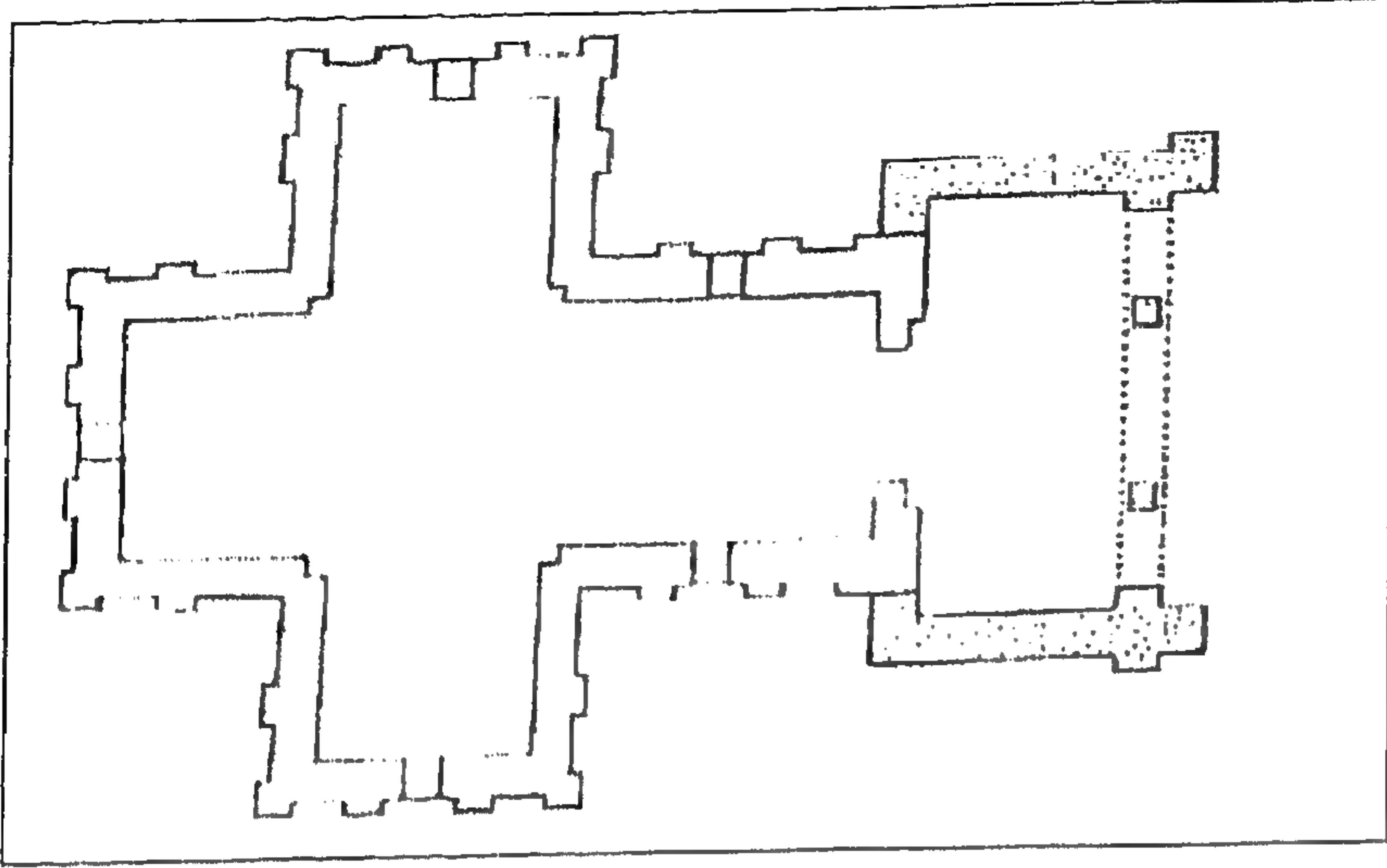
شكل رقم (٨٧- أ) مسقط أفقي لكنيسة القديس قيثال .



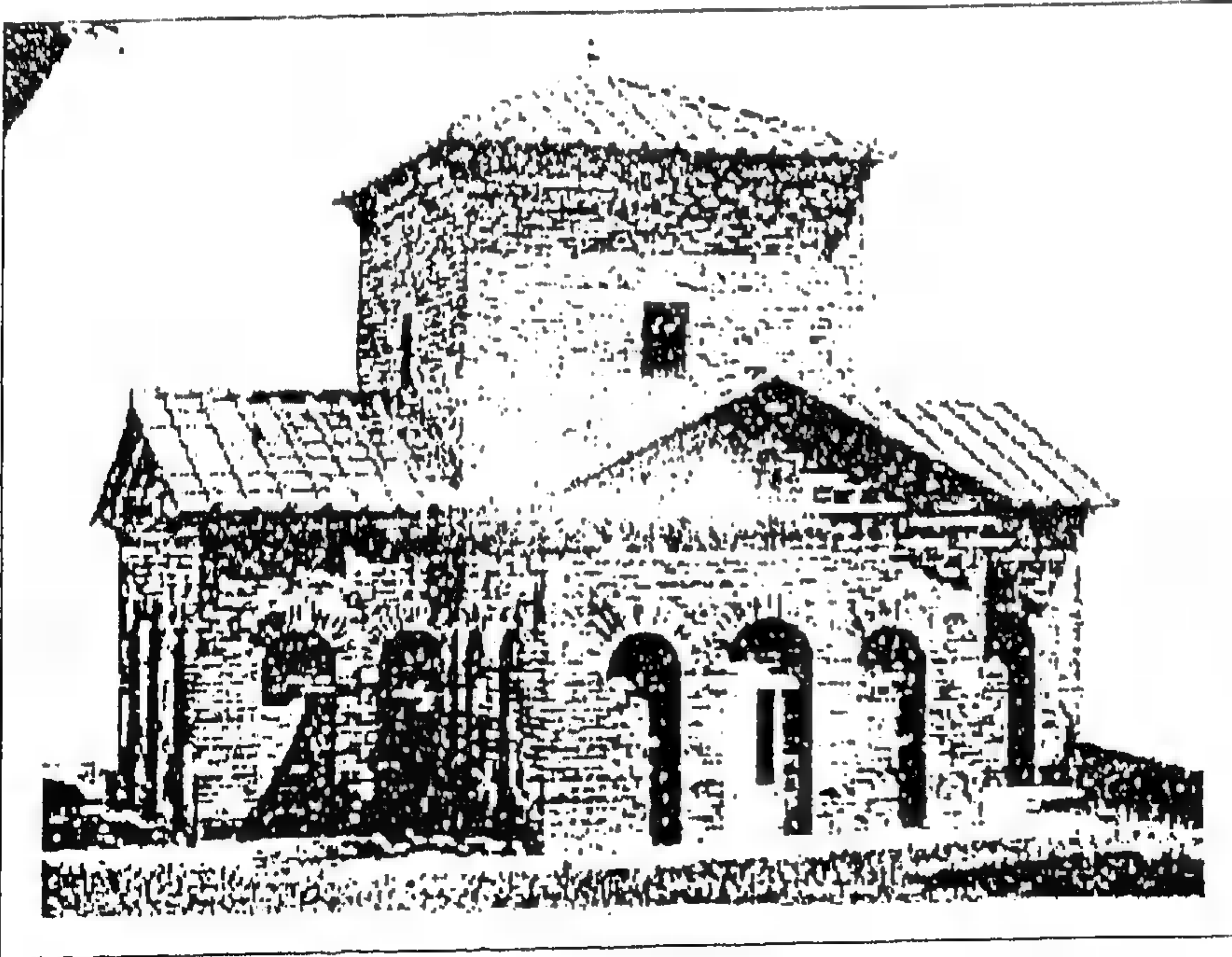
شكل رقم (٨٧-ب) قطاع طولي لكنيسة القديس فيثال .



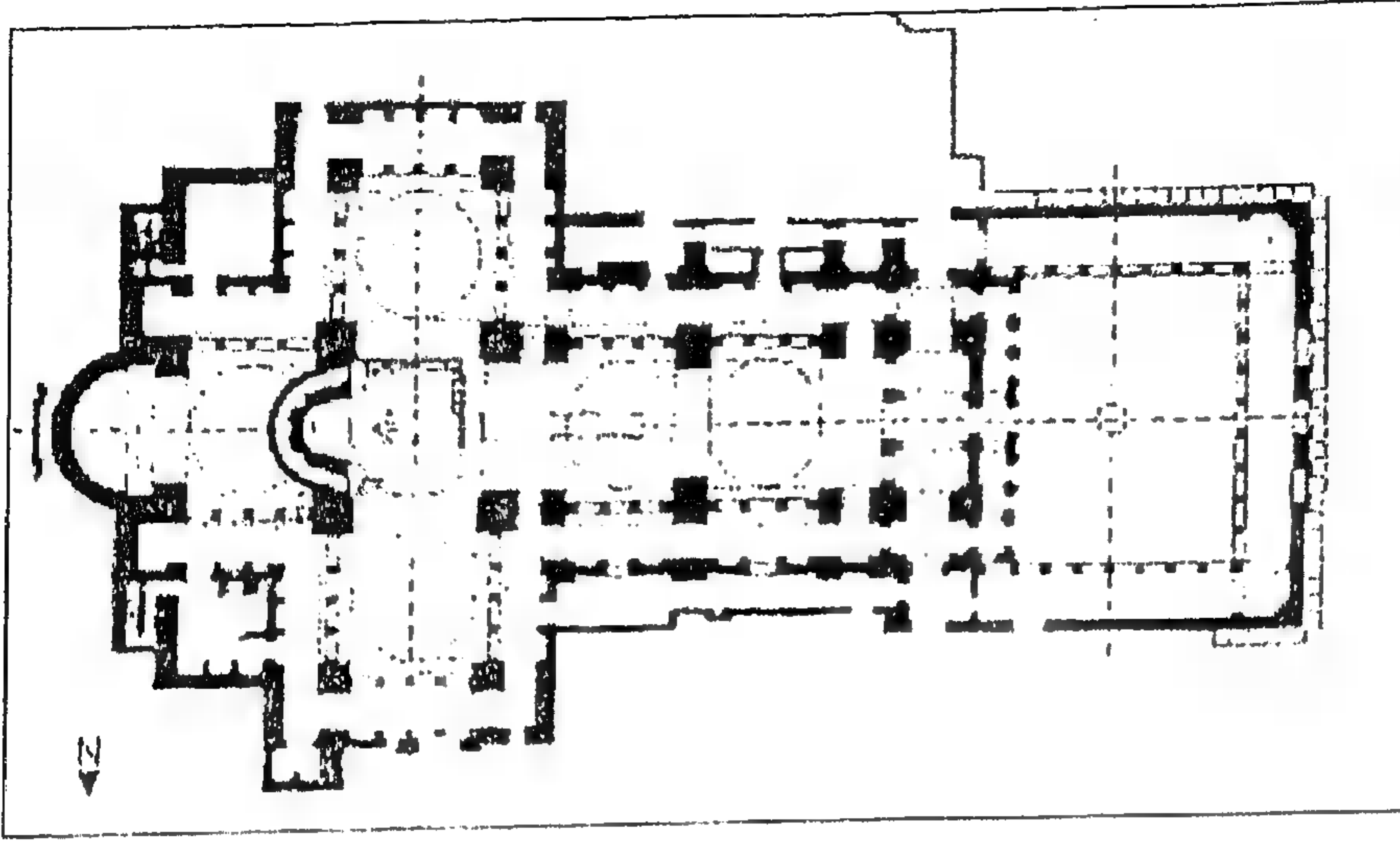
شكل رقم (٨٨) مسقط أفقي لكنيسة هوزيوس لوكاس - التخطيط الصليبي المثلث .



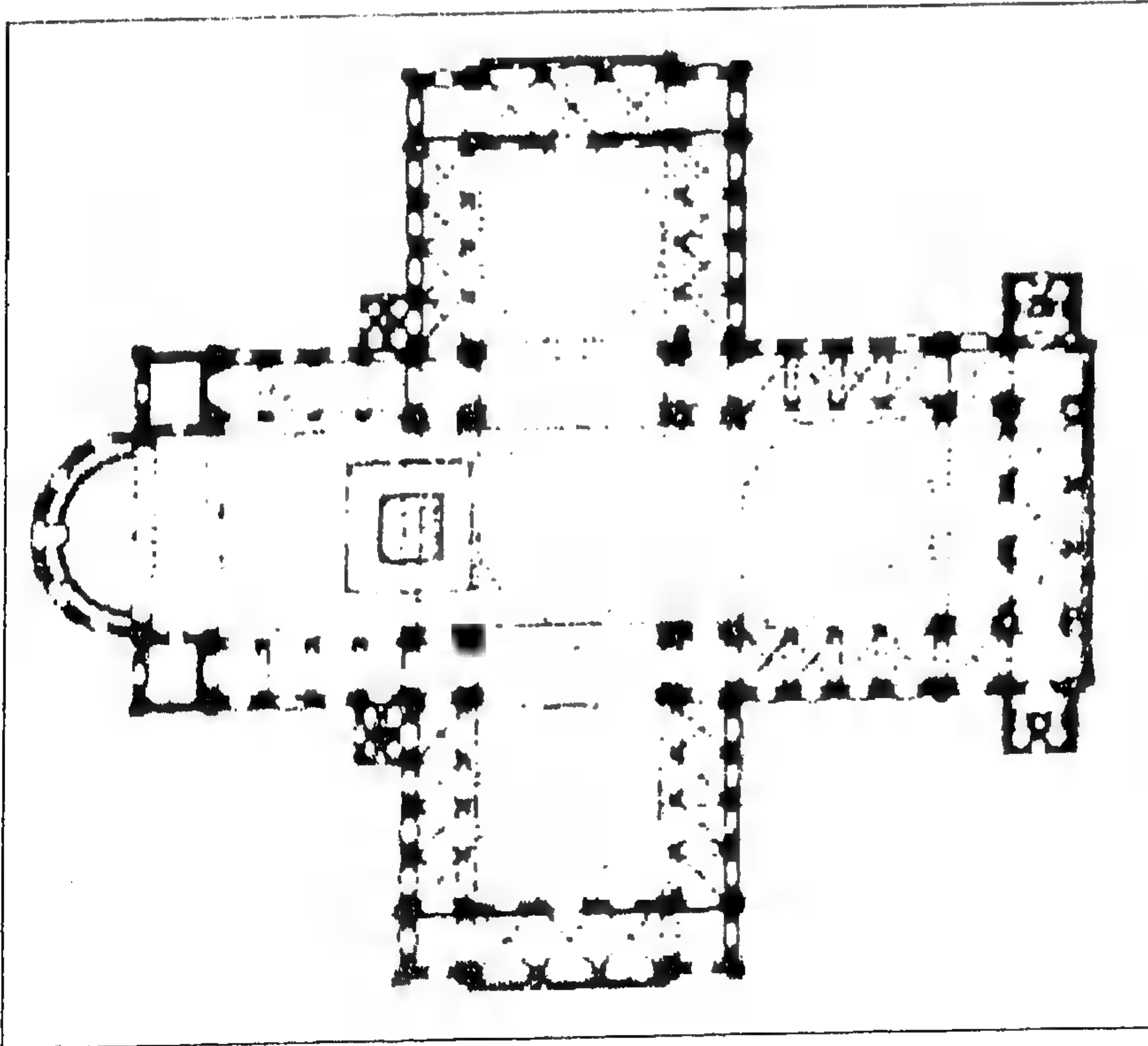
شكل رقم (٨٩-أ) مسقط أفقي لضريح چالابلاسيديا - راقينا - التخطيط الصليبي المتساوي الأضلاع.



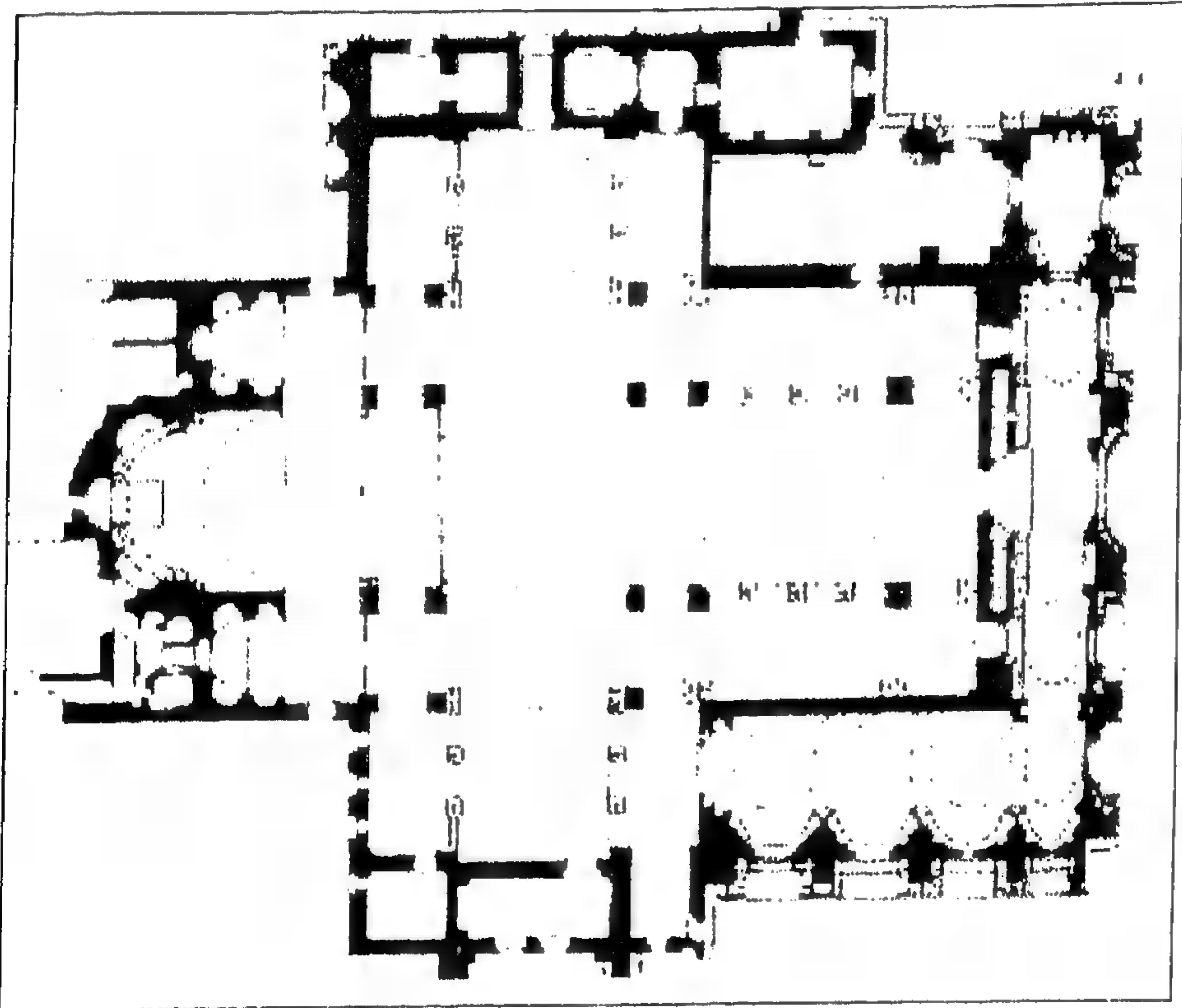
شكل رقم (٨٩-ب) منظر خارجي لضريح چالابلاسيديا - راقينا .



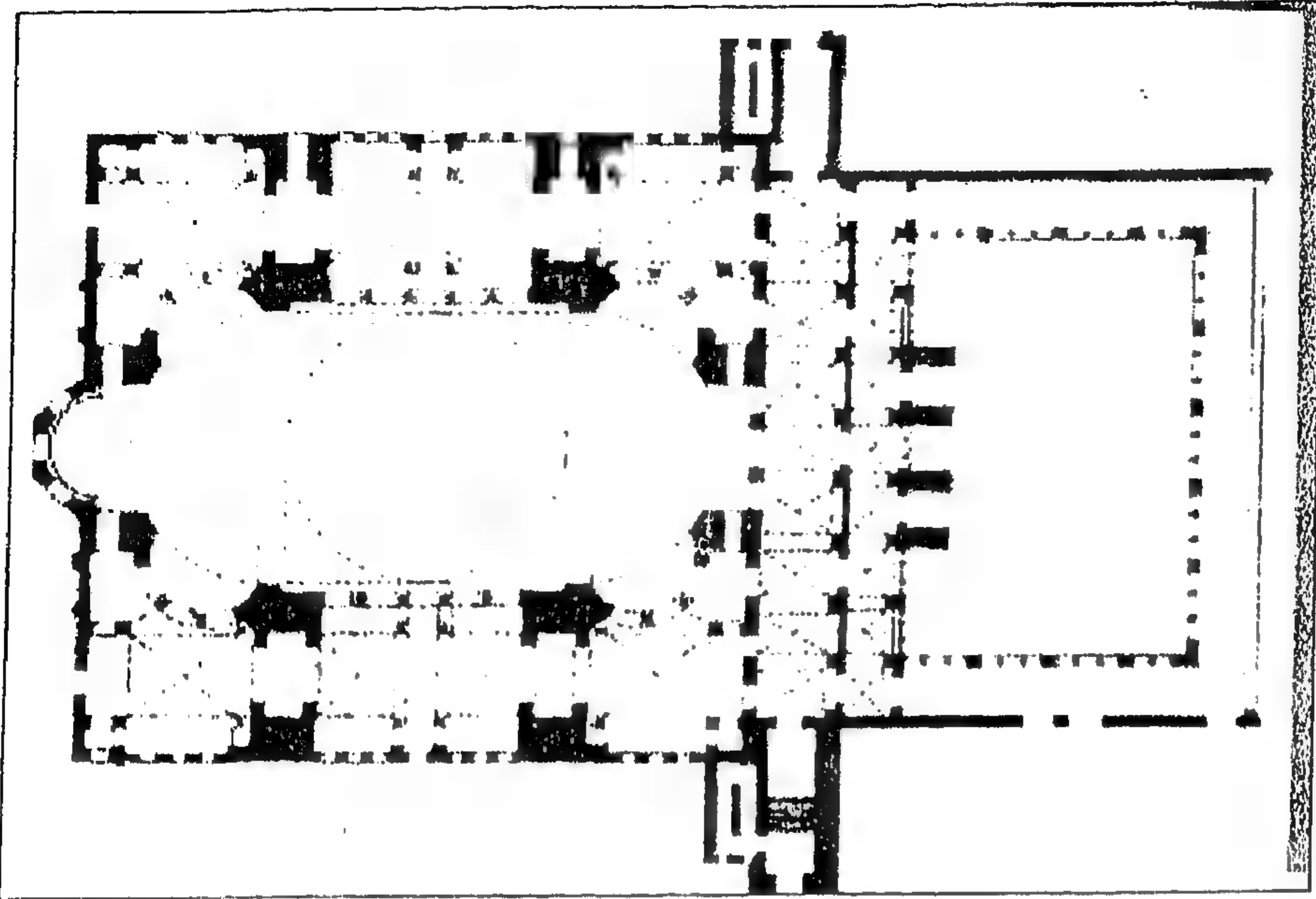
شكل رقم (٩٠) مسقط أفقي لكنيسة القديس يوحنا في أفسوس - التخطيط البازيليكي المقرب .



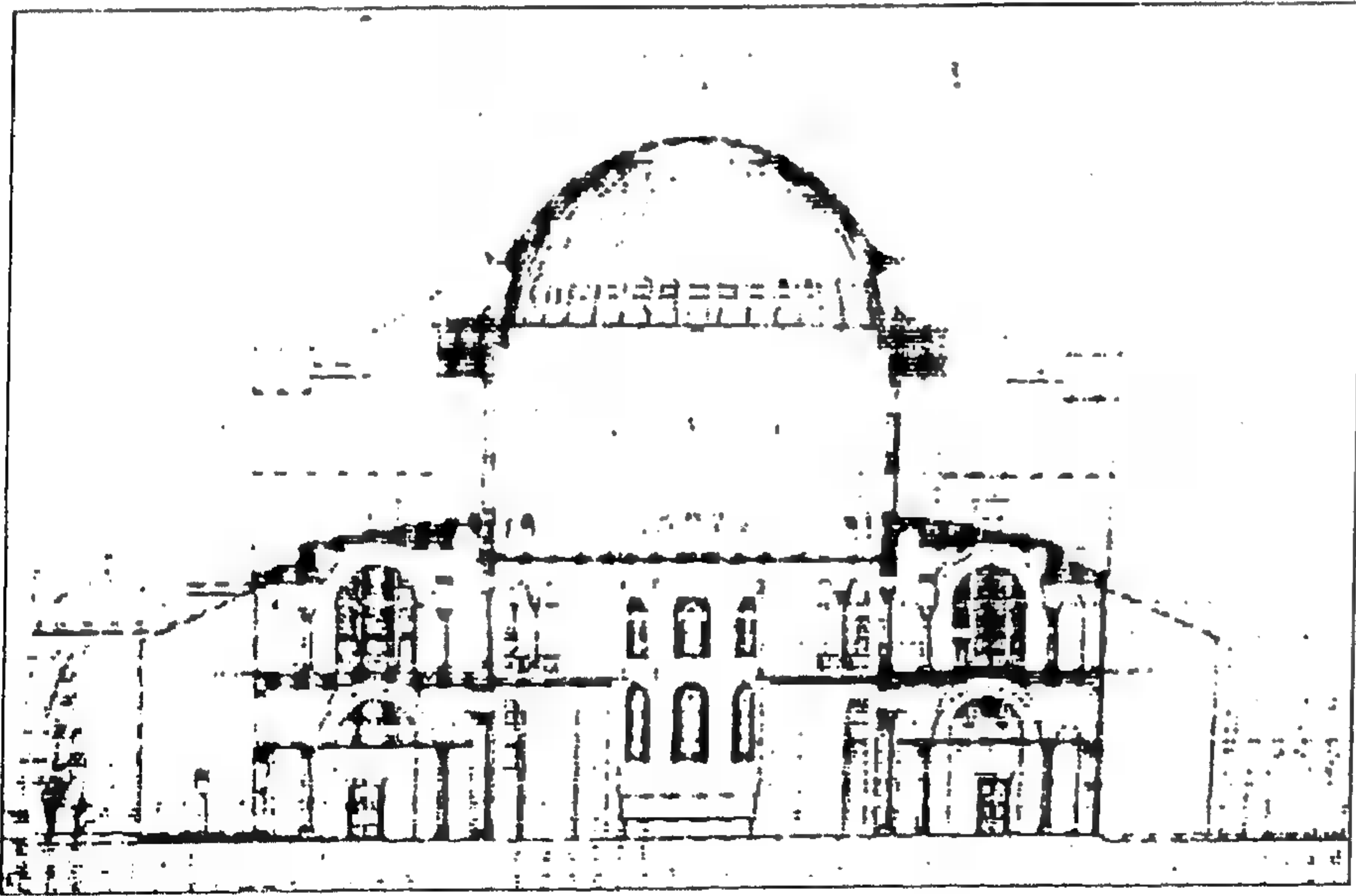
شكل رقم (٩١) مسقط أفقي لكنيسة الرسل المقدسين بالقسطنطينية - التخطيط الصليبي المقرب .



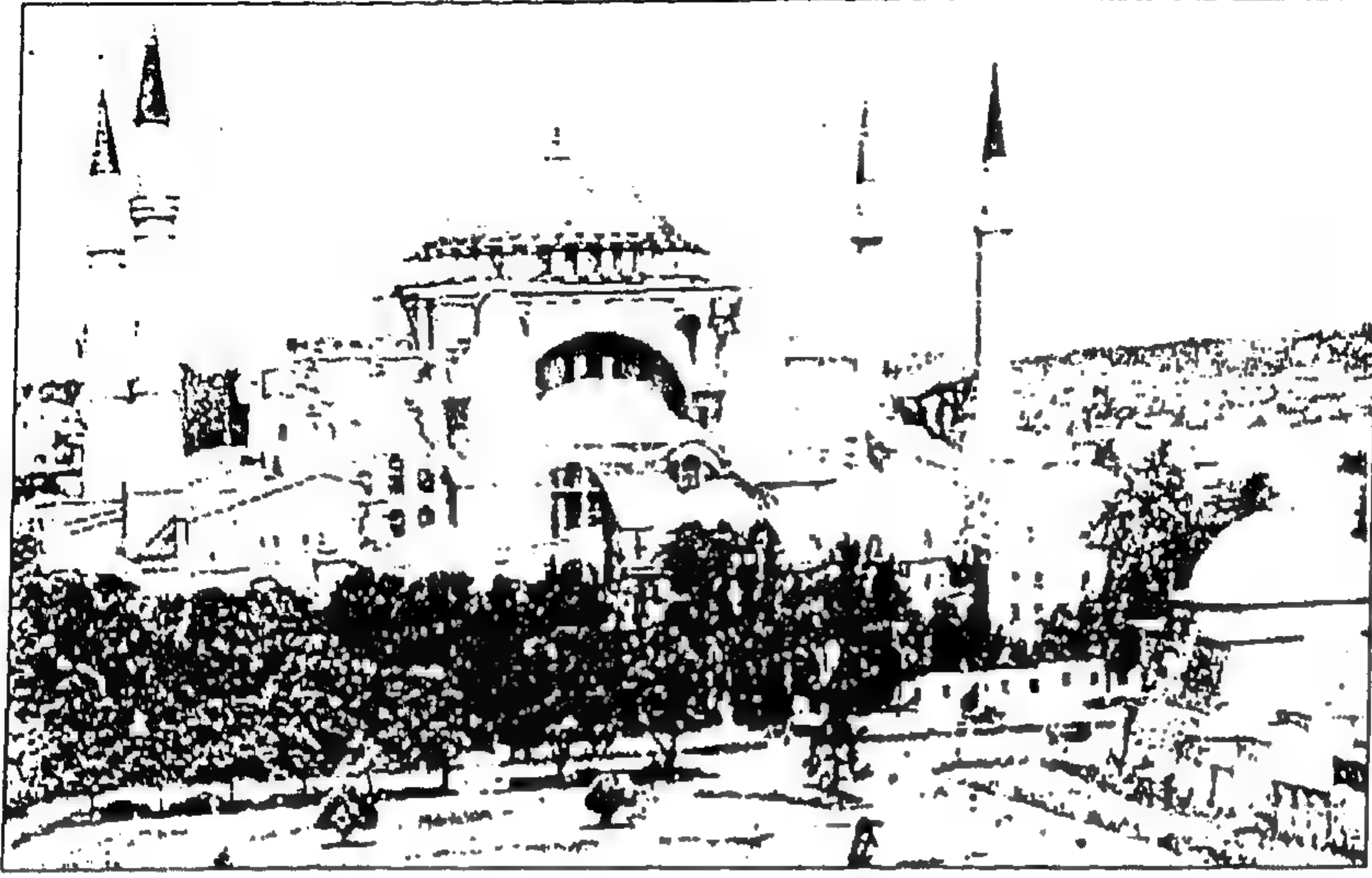
شكل رقم (٩٢) مسقط أفقي لكنيسة القديس مرقس - ثينيسيا - الطراز المقيب •



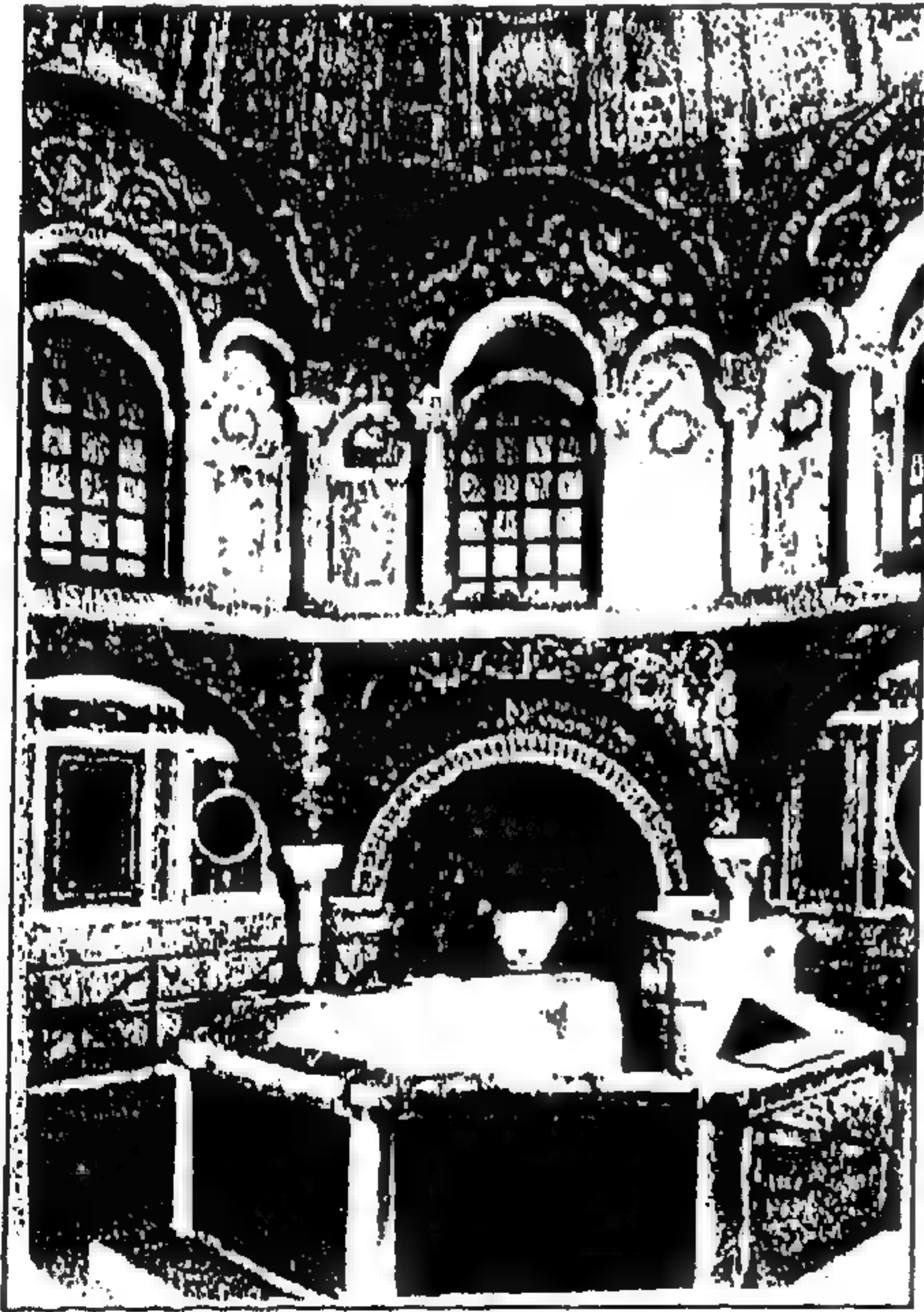
شكل رقم (٩٣-أ) مسقط أفقي لكنيسة آيا صوفيا بالقسطنطينية .



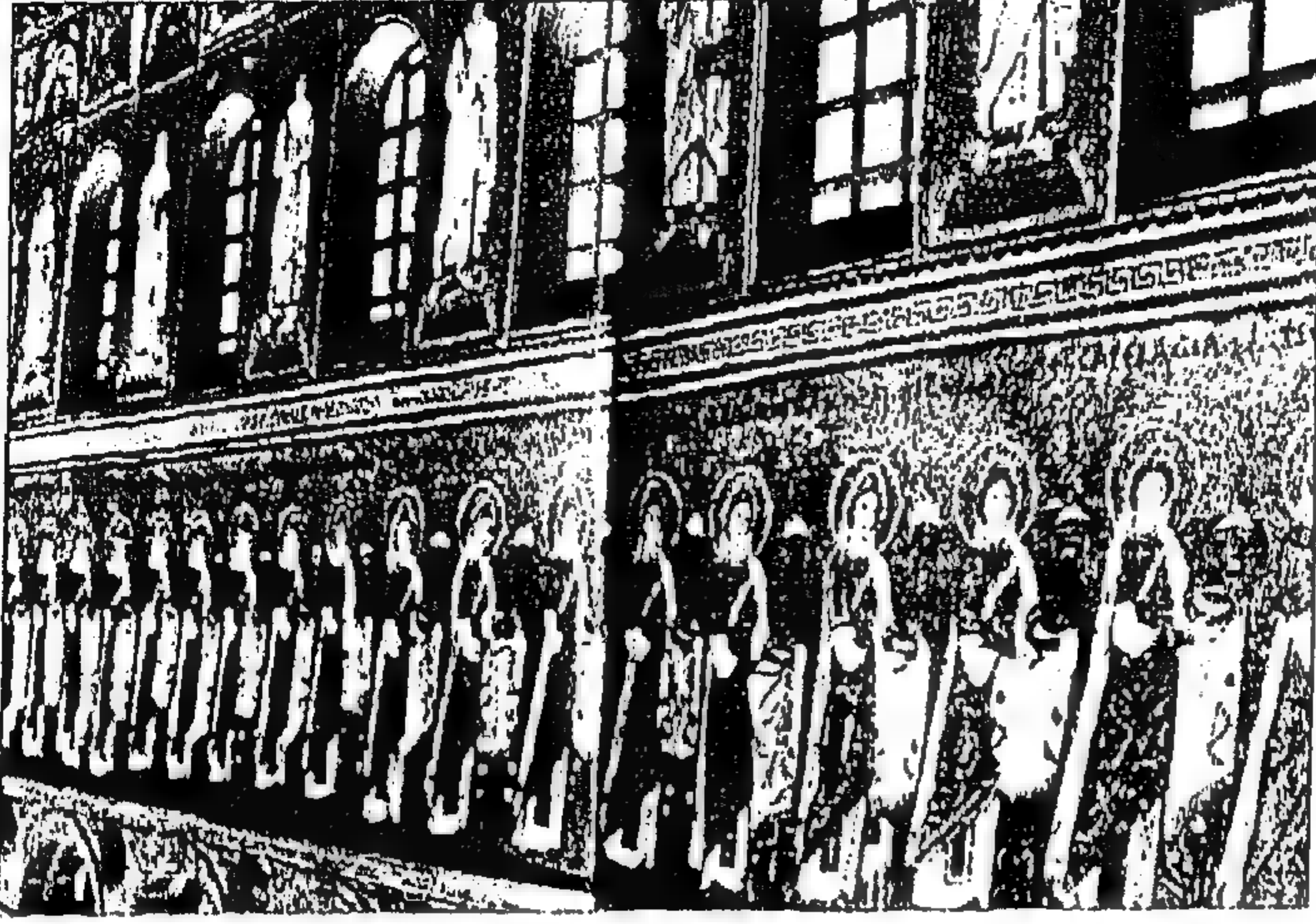
شكل رقم (٩٣-ب) قطاع عرضي لكنيسة آيا صوفيا بالقسطنطينية .



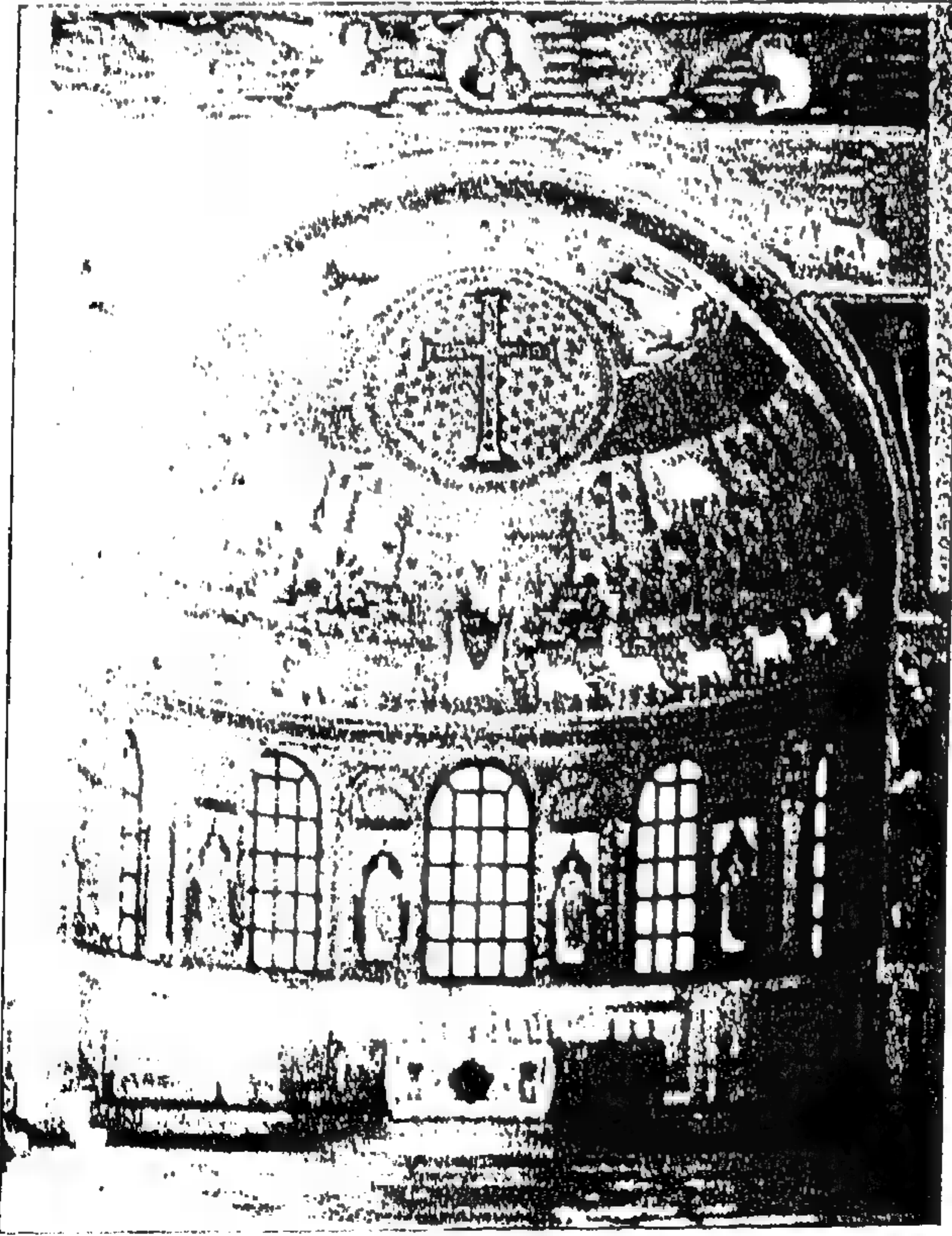
شكل رقم (٩٣- ج) منظر خارجي لكنيسة آيا صوفيا - بالقسطنطينية .



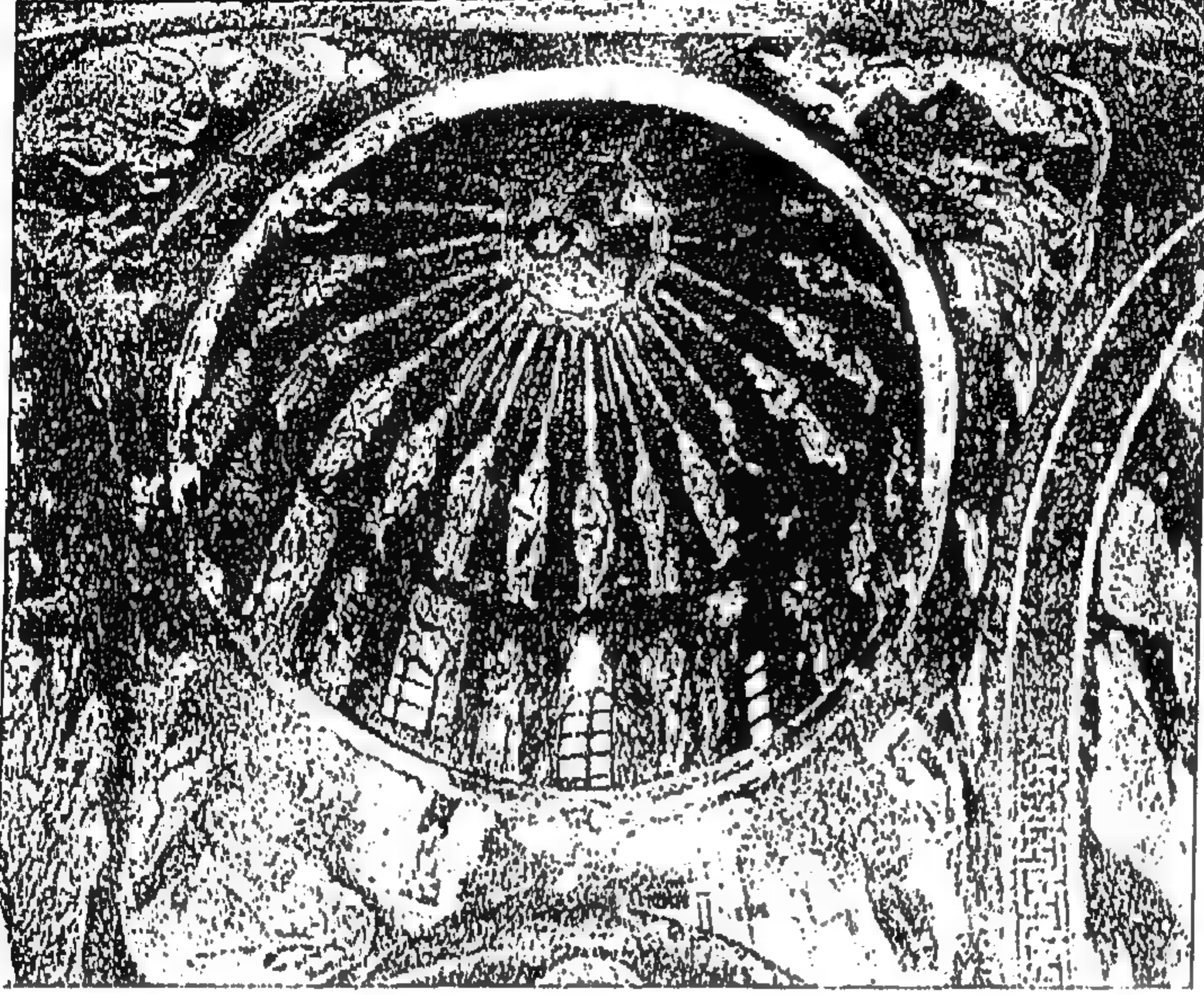
شكل رقم (٩٤) زخارف القسيفساء بالمعمودية الأرثوذكسية - رافينا - القرن الخامس .



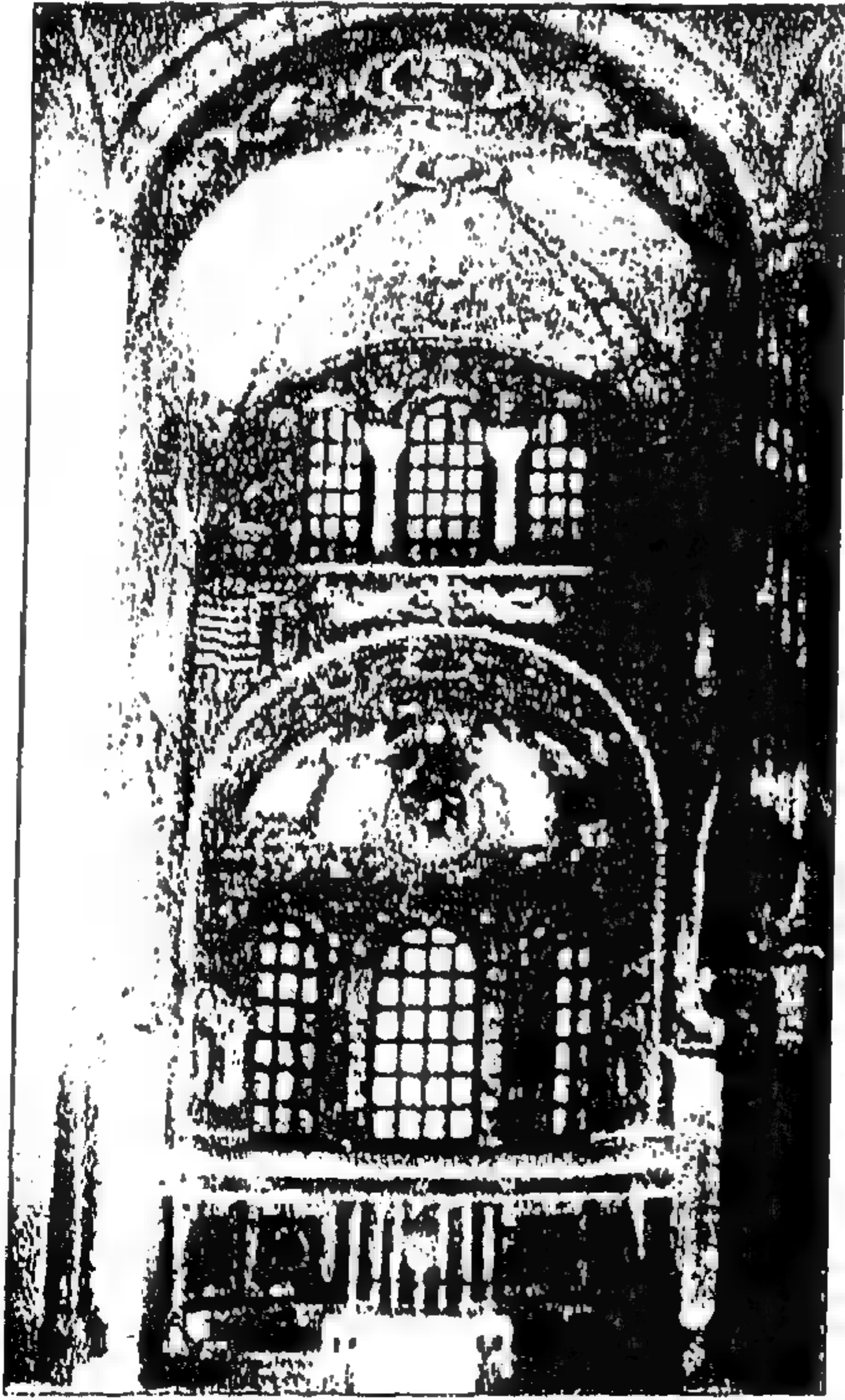
شكل رقم (٩٥) فسيفساء المجاز الأوسط -- الجدار الشمالي -- كنيسة القديس أبولينار الجديدة
راقينا -- القرن السادس الميلادي .



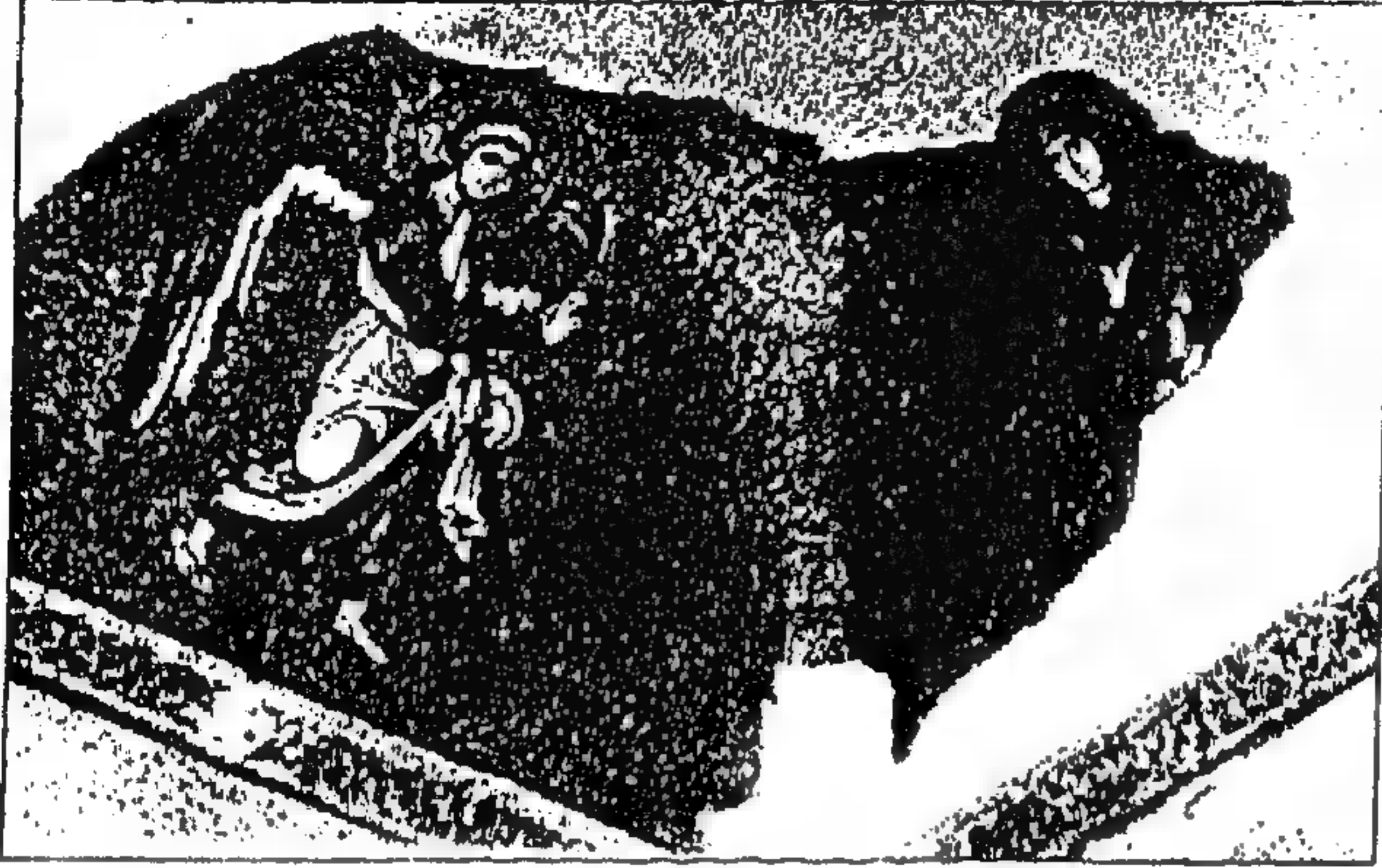
شكل رقم (٩٦) فسيفساء الحنية وقوس النصر -- كنيسة القديس أبولينار في كلاس
-- راقينا -- القرن السادس الميلادي .



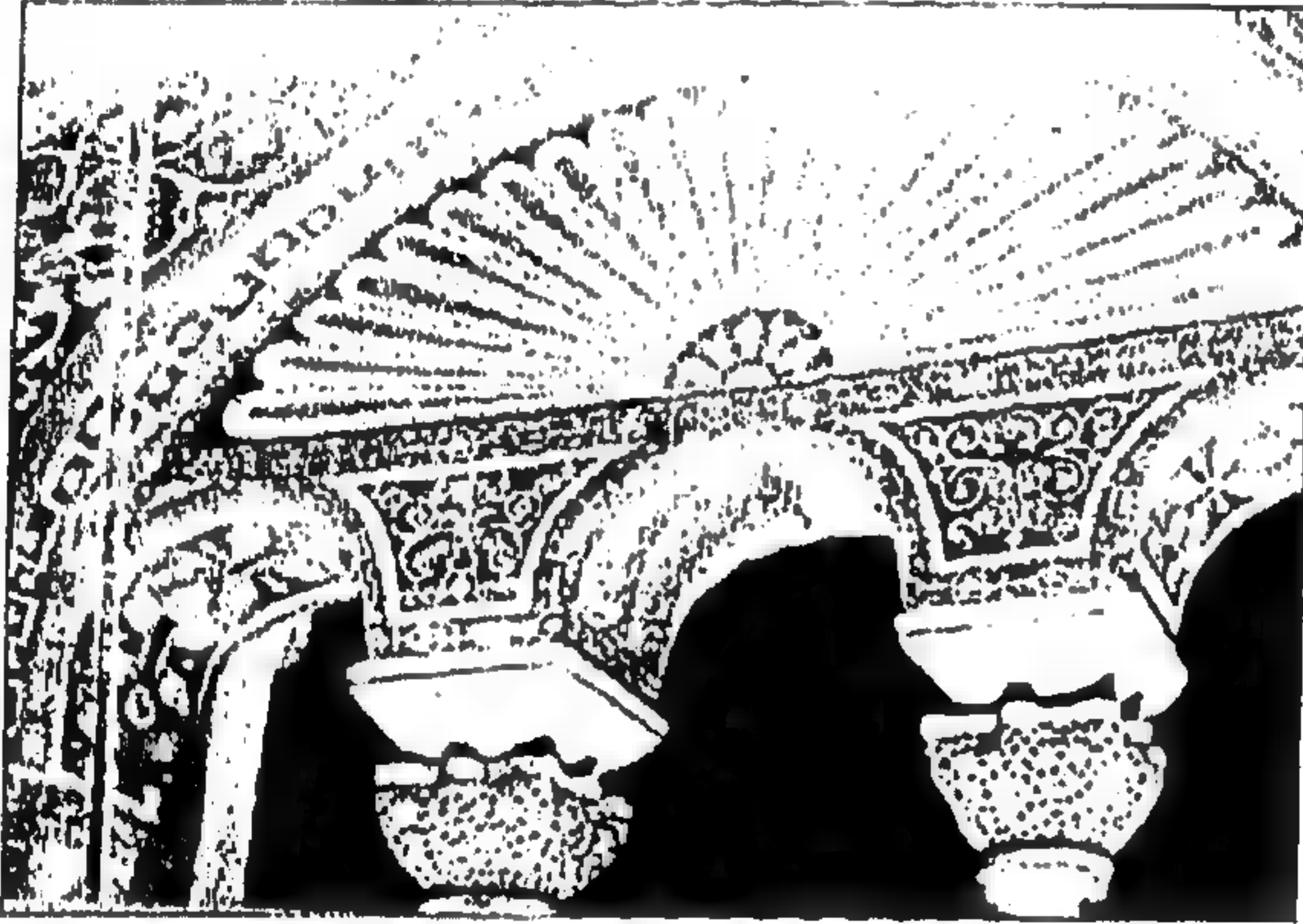
شكل رقم (٩٧) فسيفساء القبة والدلايات - كنيسة المخلص القسطنطينية .



شكل رقم (٩٨) فسيفساء القبة والجانب الشرقي - كنيسة القديس قيثال - رافينا - القرن السادس الميلادي .



شكل رقم (٩٩) فسيفساء أحد المحاريب الجانبية (العذراء وملاك البشارة) دير دافني - أثينا .



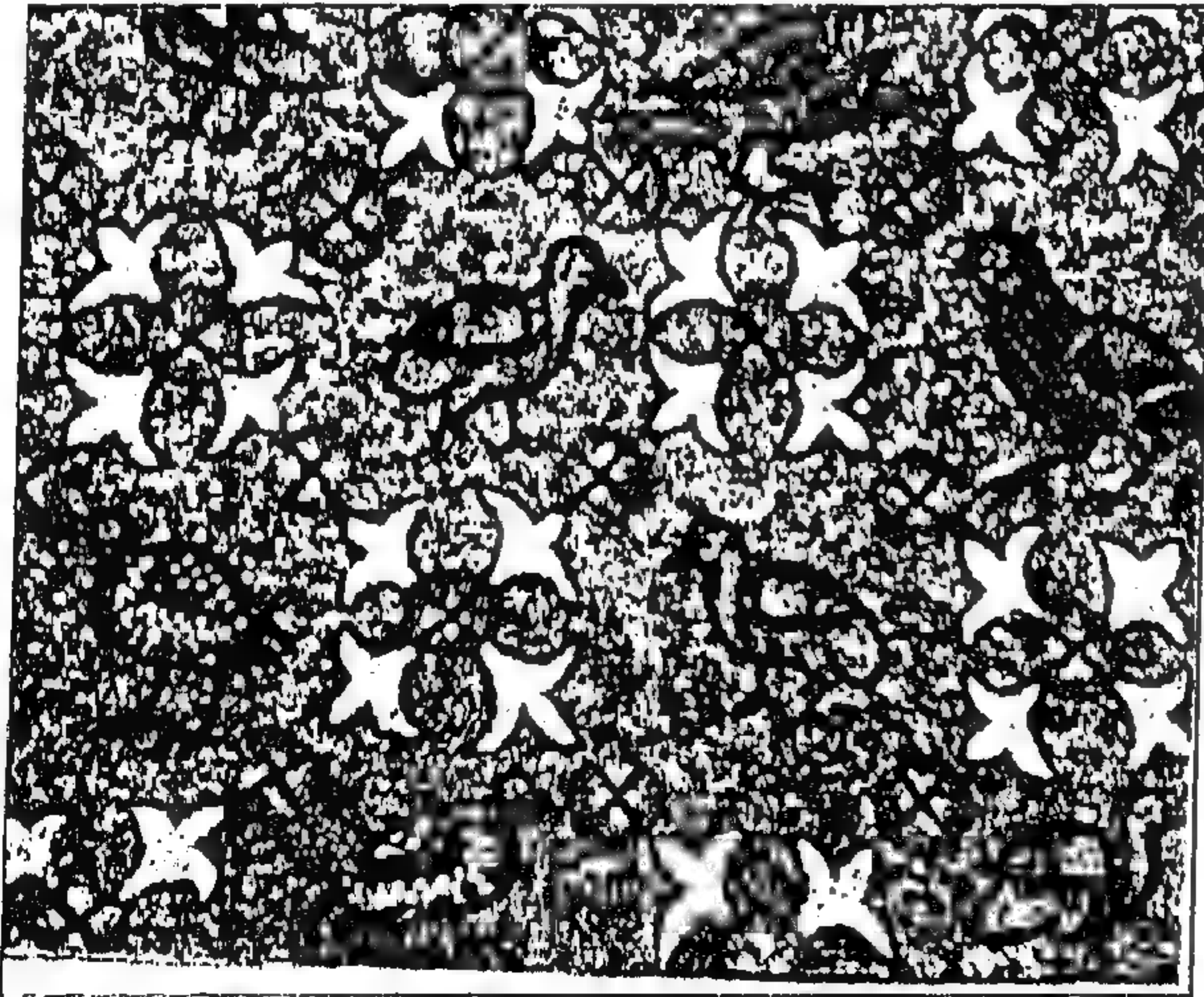
شكل رقم (١٠٠-أ) زخارف فسيفساء - وحدات هندسية ونباتية (تعلو تيجان الأعمدة)
كنيسة القديس فيتال - رافينا - القرن السادس الميلادي .



شكل رقم (١٠٠-ب) زخارف فسيفساء - وحدات هندسية وطيور (تعلو تيجان الأعمدة)
كنيسة القديس فيتال - رافينا - القرن السادس الميلادي .



شكل رقم (١٠١-أ) فسيفساء السيد المسيح - الكنيسة الأسقفية - رافينا
القرن الخامس الميلادي .



شكل رقم (١٠١-ب) زخارف الطيور والنباتات المجردة - تفصيلية (فسيفساء السيد المسيح
في الجدار المقبب) الكنيسة الأسقفية - رافينا - القرن الخامس الميلادي .



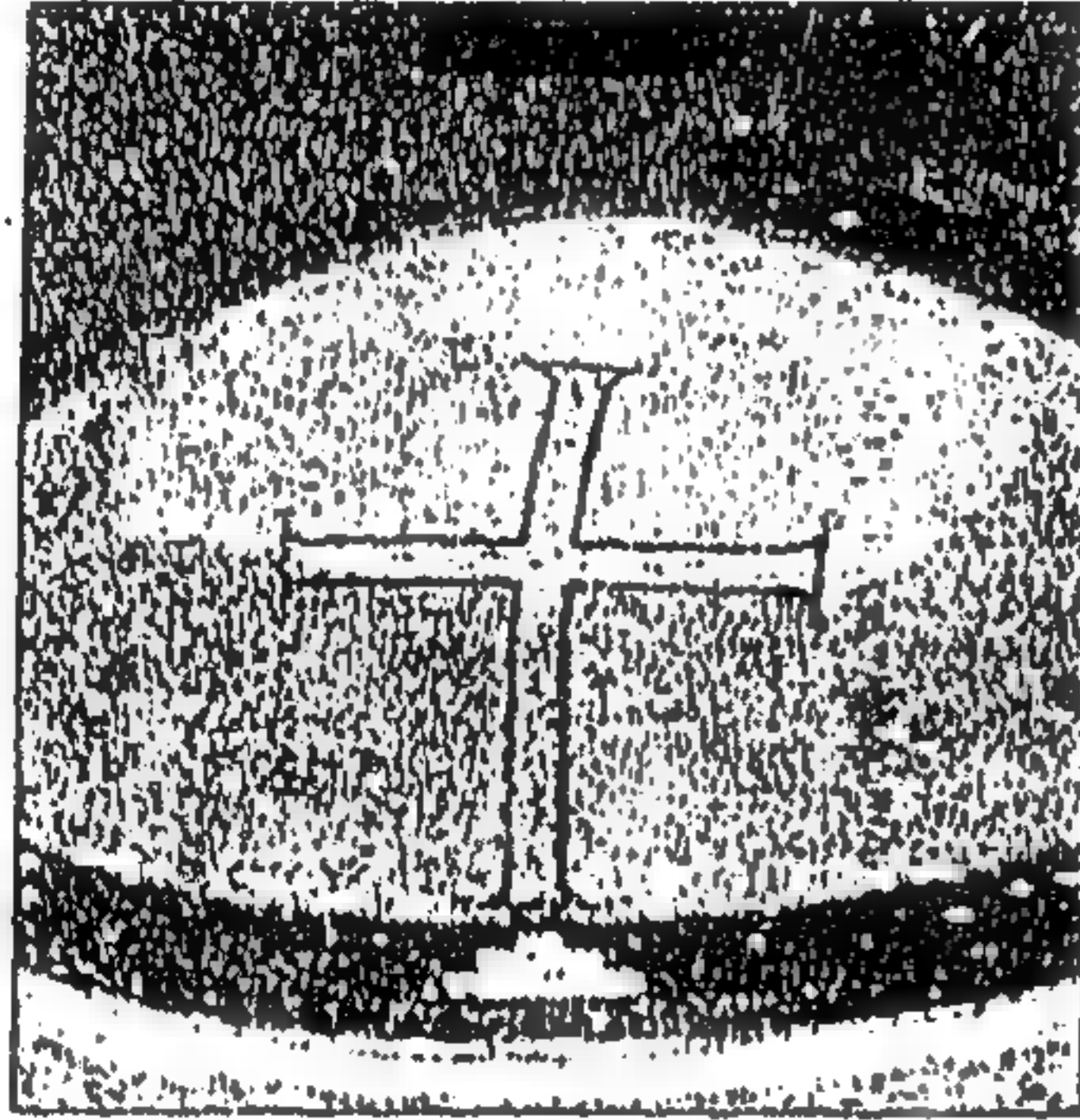
شكل رقم (١٠٢) فسيفساء موكب القديسات والقديسين - كنيسة القديس أبولينار الجديدة
راقينا - القرن السادس الميلادي .



شكل رقم (١٠٣) القديس ديمتريوس مع طفلين - فسيفساء كنيسة القديس ديمتريوس
سالونيك - القرن السابع الميلادي .



شكل رقم (١٠٤) القديس ديمتريوس والأسقف يوحنا مؤسس الكنيسة -- فسيفساء كنيسة القديس ديمتريوس -- سالونيك -- القرن السابع الميلادي.



شكل رقم (١٠٥) صورة الصليب -- فسيفساء الحنية -- كنيسة القديسة إيريني -- سالونيك القرن الثامن الميلادي.



شكل رقم (١٠٦) تفصيلية من أرضية فيلا بالقرب من قطار فالانس (فسيفساء) -- القسطنطينية -- القرن الرابع الميلادي.



شكل رقم (١٠٧) فسيفساء الأرضية - تفصيلية من القصر المقدس بالقسطنطينية - منتصف القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٠٨) فسيفساء الأرضية - فيلا الإمبراطور الروماني - بيزا أرميرينا روما - منتصف القرن الرابع الميلادي.



شكل رقم (١٠٩) حلب الشاة - (تفصيلية) فسيفساء القصر العظيم المقدس
القسطنطينية - القرن السابع الميلادي.



شكل رقم (١١٠) فتاة تحمل قدرا - (تفصيلية) فسيفساء القصر العظيم المقدس
القسطنطينية - القرن السابع الميلادي.



شكل رقم (١١١) صبي يطعم حماراً - (تفصيلية) فسيفساء القصر العظيم المقدس
القسطنطينية - منتصف القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١١٢) فسيفساء الإمبراطورة تيودورا وحاشية البلاط الملكي - الحنية الشمالية
كنيسة القديس قيثال - رافينا - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١١٢) سيدات من حاشية البلاط الملكي - تفصيلية من فسيفساء الإمبراطورة تيودورا - كنيسة القديس فيتال - راقينا - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١١٣) رجال الحرس الإمبراطوري - تفصيلية من فسيفساء الإمبراطور جستنيان - كنيسة القديس فيتال - راقينا - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١١٤) القس إكسيوس - (تفصيلية) فسيفساء الحنية الرئيسية
كنيسة القديس قيثال - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١١٥) ليو السادس راعيا أمام السيد المسيح - فسيفساء تغطي أعلى الباب المركزي
لصحن كنيسة آيا صوفيا - القسطنطينية - القرن التاسع الميلادي.



شكل رقم (١١٦) الإمبراطور الإسكندر - فسيفساء الممر الشمالي - كنيسة آيا صوفيا القسطنطينية.



شكل رقم (١١٧) العذراء والإمبراطور قسطنطين والإمبراطور جستنيان - فسيفساء تغطي أعلى الباب الجنوبي الغربي - كنيسة آيا صوفيا - القسطنطينية.



شكل رقم (١١٨) السيد المسيح بين الإمبراطورة زوية وزوجها - فسيفساء كنيسة آيا صوفيا القسطنطينية - القرن الثاني عشر الميلادي.



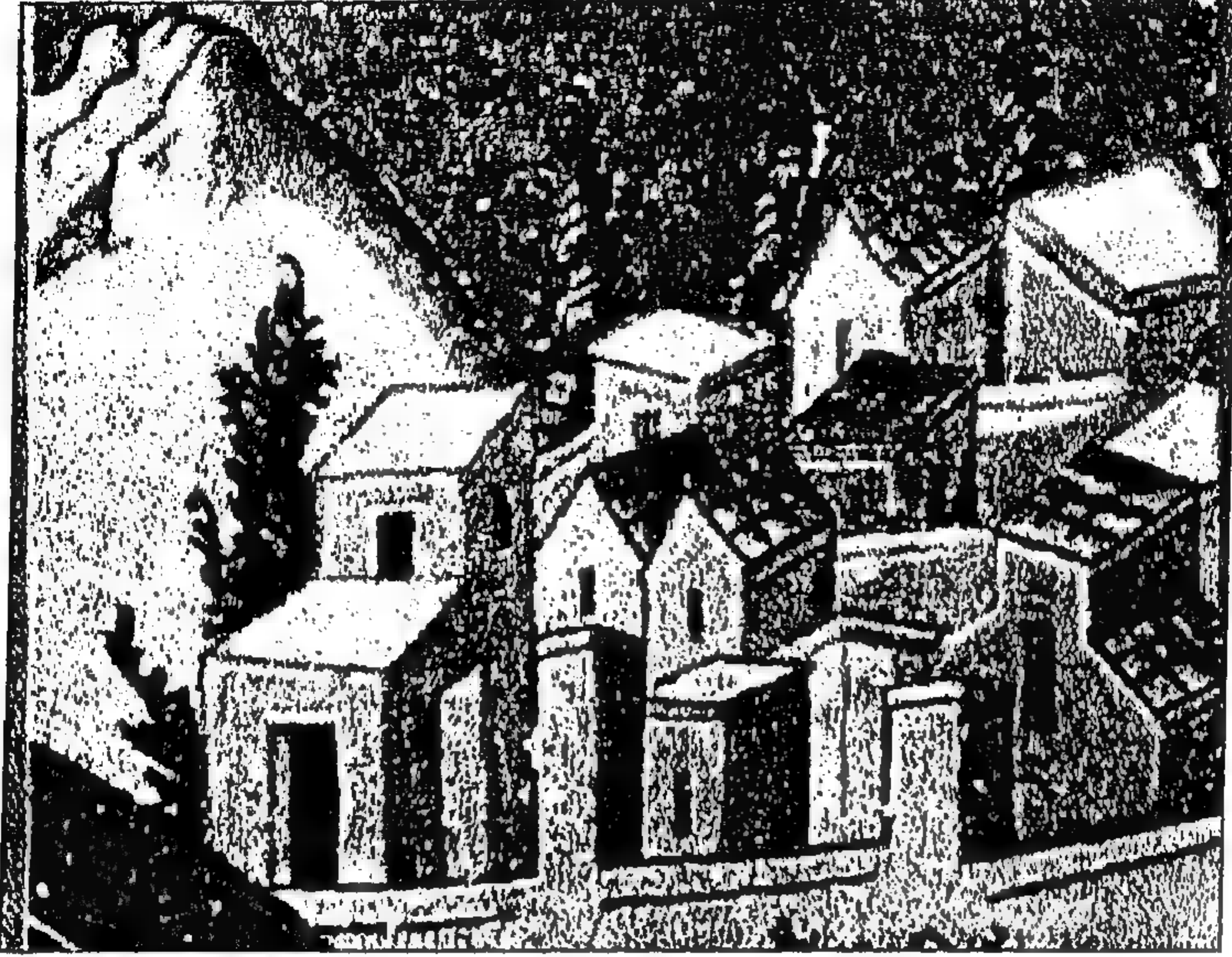
شكل رقم (١١٩) العذراء بين القديسة إيرين وزوجها الإمبراطور يوحنا الثاني كومنينوس
فسيفساء الجناح الإمبراطوري في الممر الجنوبي - كنيسة آيا صوفيا - القسطنطينية
القرن الثاني عشر الميلادي.



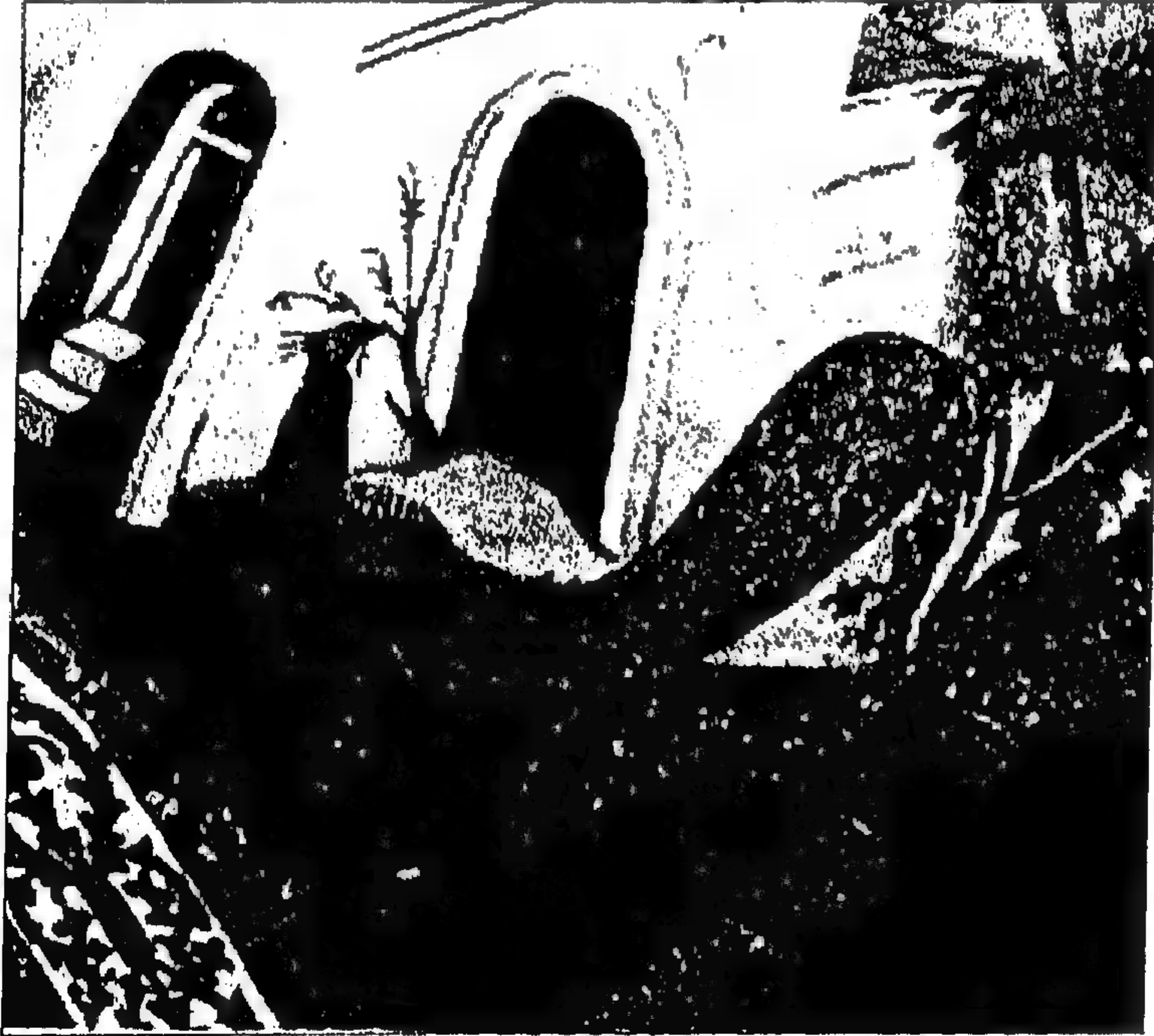
شكل رقم (١٢٠) تيودور ميتوشيتس يقدم نموذج الكنيسة للسيد المسيح - فسيفساء كنيسة
المخلص - القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي.



BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية



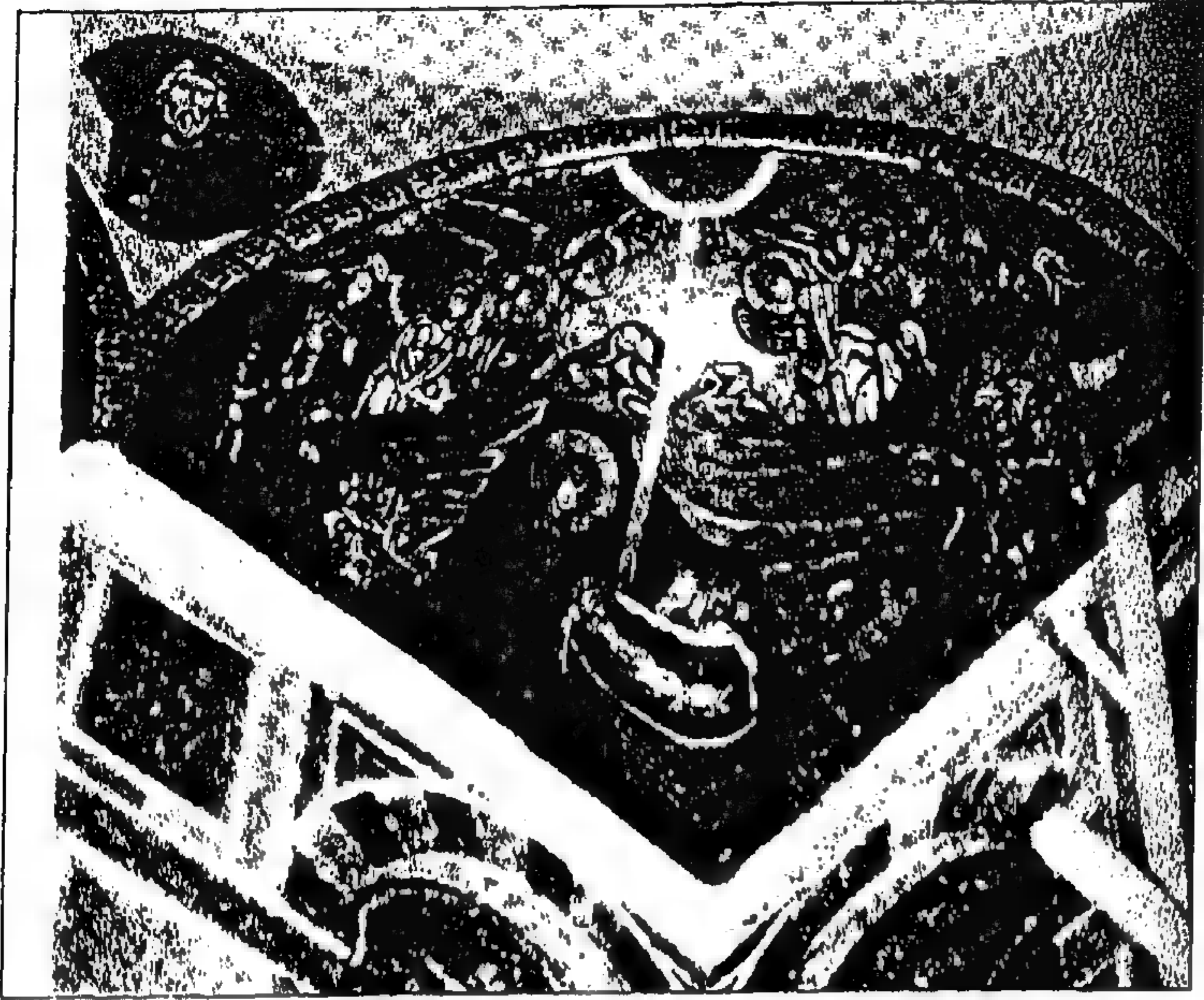
شكل رقم (١٢١) مدينة الناصرة - (تفصيلية) - فسيفساء كنيسة المخلص -
القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي .



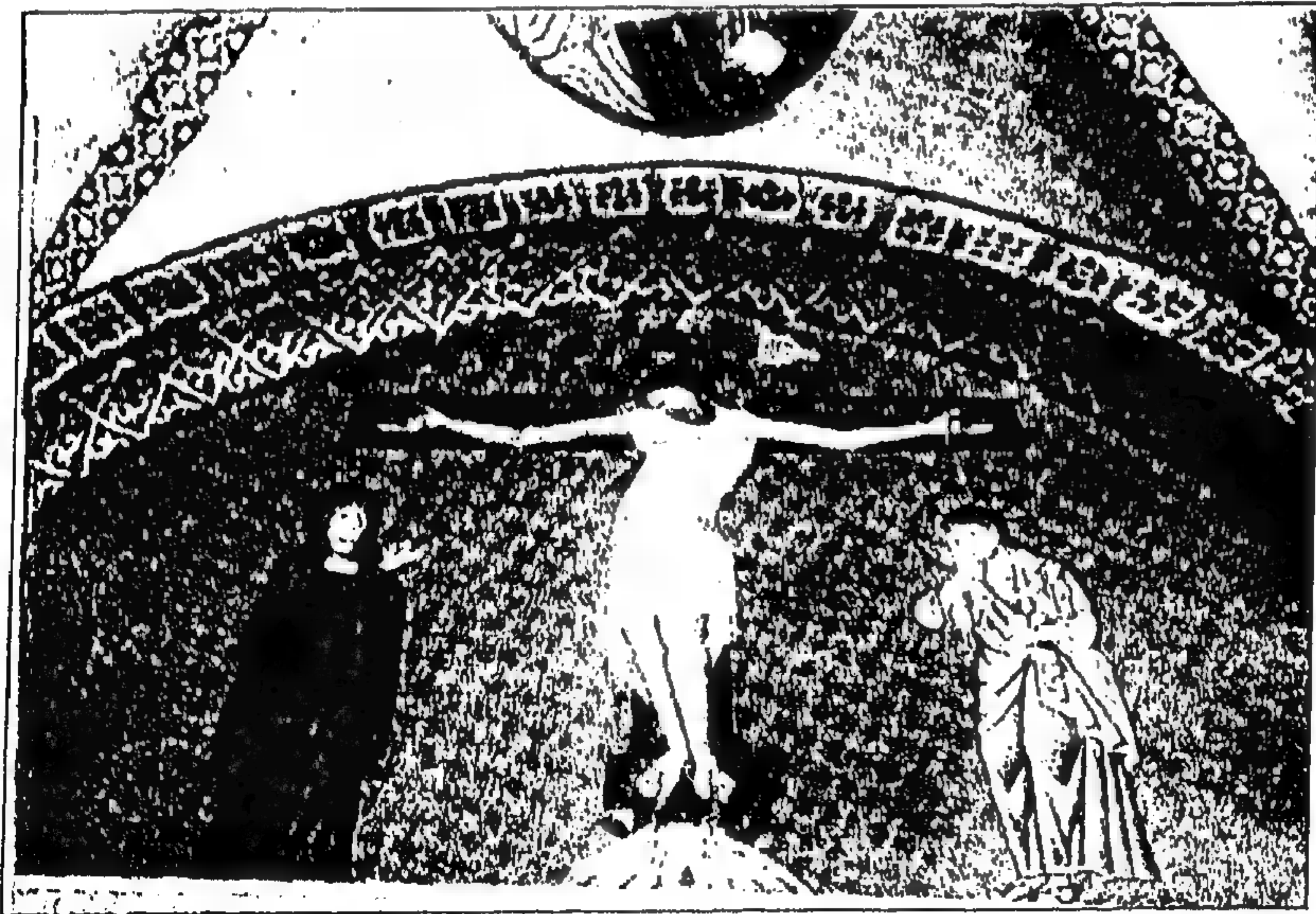
شكل رقم (١٢٢) طاووس - تفصيلية - فسيفساء كنيسة المخلص - القسطنطينية
القرن الرابع عشر الميلادي .



شكل رقم (١٢٣) العذراء تحمل المسيح طفلا - فسيفساء المحراب - كنيسة آيا صوفيا
القسطنطينية - أواخر القرن التاسع الميلادي.



شكل رقم (١٢٤) ميلاد السيد المسيح - فسيفساء كنيسة هوزيوس لوكاس - (الإتحفاء السفلي المدعم للقبّة المركزية) بالقرب من دافني - أثينا - بداية القرن الحادي عشر الميلادي .



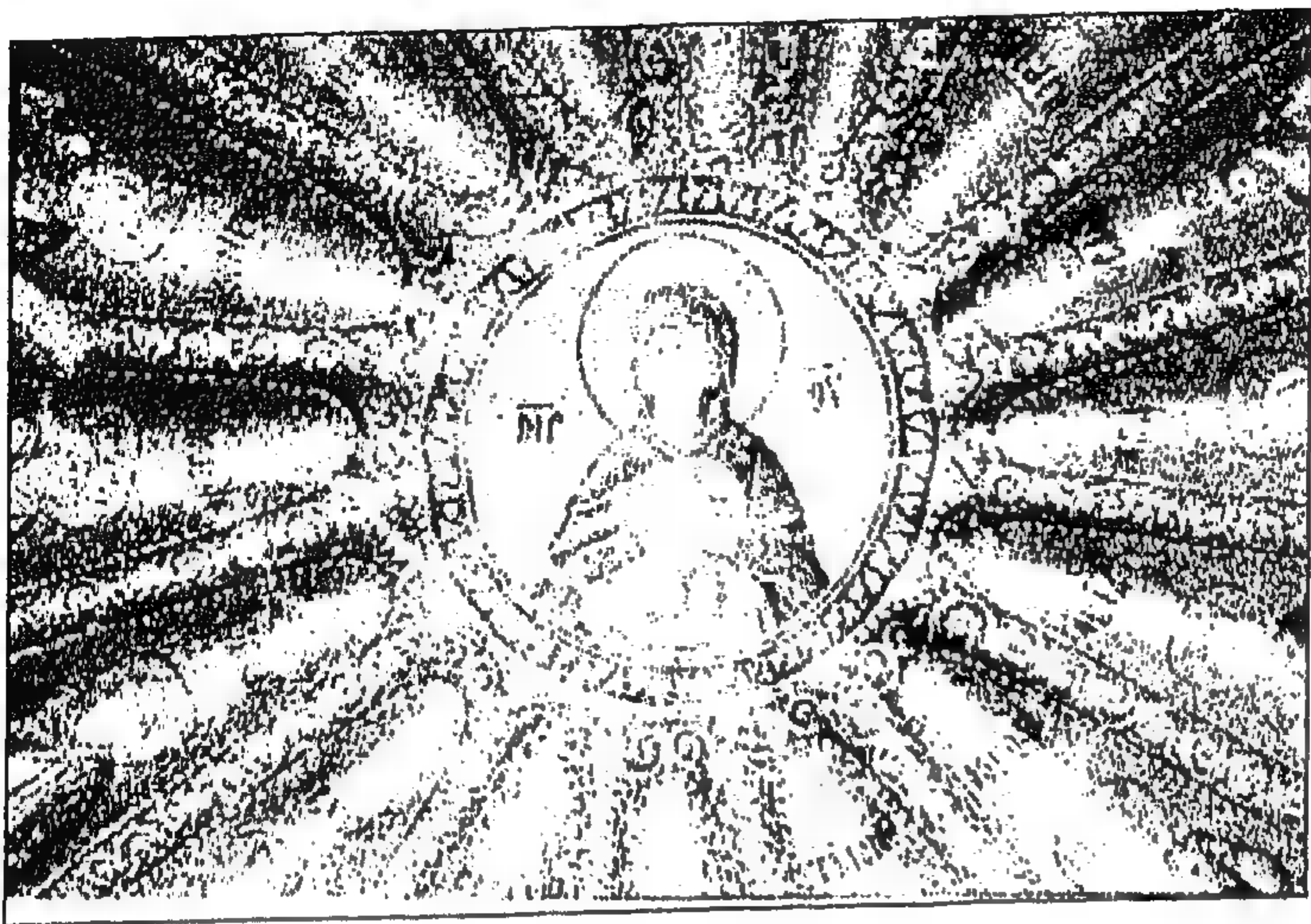
شكل رقم (١٢٥) صليب السيد المسيح - فسيفساء كنيسة هوزيوس لوكاس - أثينا القرن الحادي عشر الميلادي .



شكل رقم (١٢٦) موضوع التجلي - فسيفساء دير دافني - (الإنحناء السفلي المدعم للقبّة المركزية) - بالقرب من أثينا - القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٢٧) المسيح الحاكم الأعظم - القبّة الرئيسية - دير دافني (أتيكا) بالقرب من أثينا - القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٢٨) العذراء والمسيح طفلا - فسيفساء قبة كنيسة المخلص - القسطنطينية
القرن الرابع عشر الميلادي.



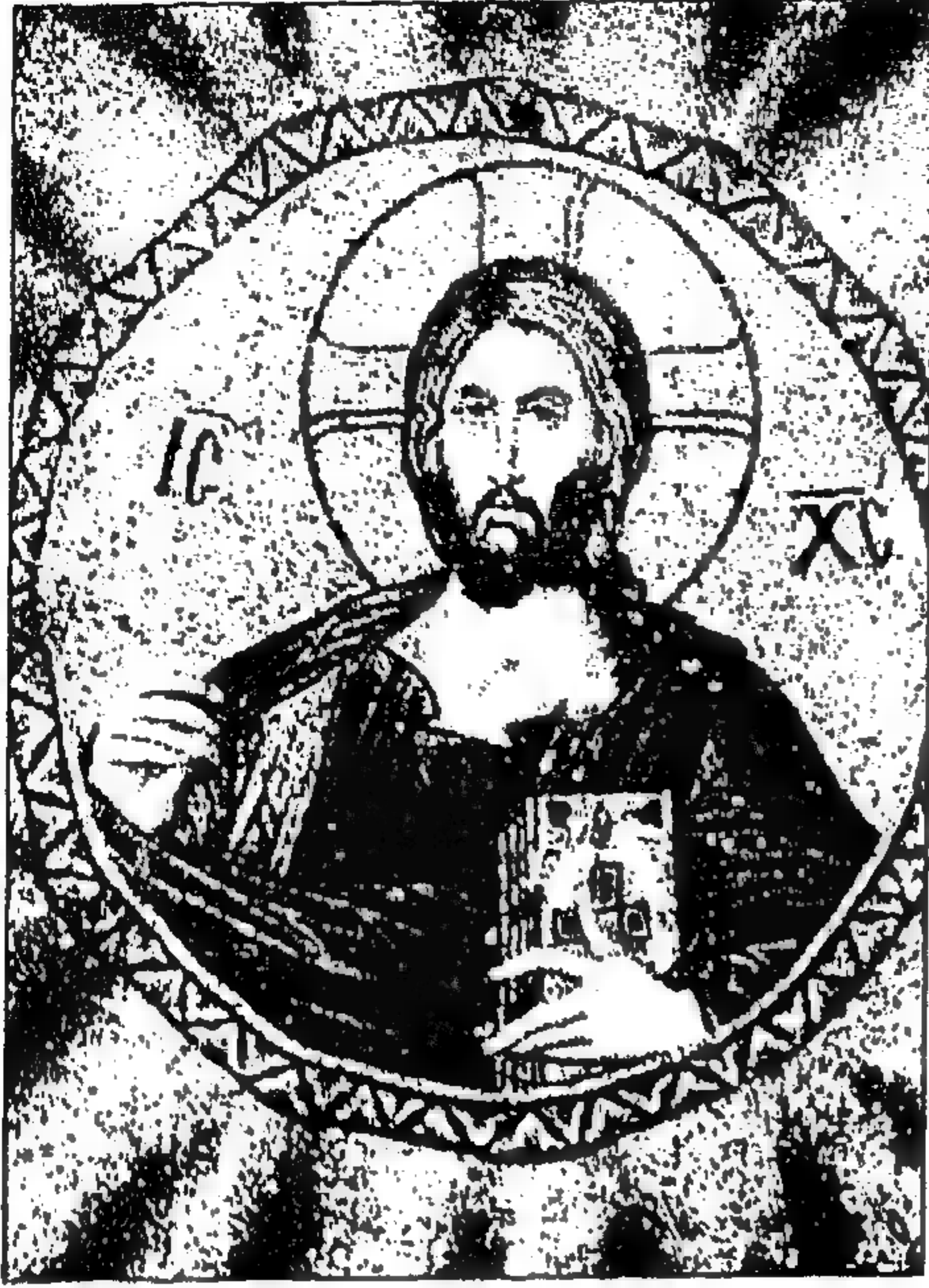
شكل رقم (١٢٩) مشاهد من حياة العذراء - فسيفساء إحدى القباب الجانبية - كنيسة المخلص
القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٣٠) صورة من حياة السيد المسيح (مساعدة المحتاجين) فسيفساء إحدى الدلايات كنيسة المخلص - القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٣١) فسيفساء قبة كنيسة (فيتي كامي) - القسطنطينية - القرن الرابع عشر.



شكل رقم (١٣١-١) المسيح الحاكم الأعظم - (تفصيلية) فسيفساء قبة كنيسة
(فيتي كامبي) - القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٣٢) النزول من على الصليب - (المسيح المتوفى) فسيفساء اللوحات الصغيرة
المحمولة - مهداه للكاثوليك الرومانية القسطنطينية - بداية القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٣٣) موضوع البشارة - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة - متحف فيكتوريا وألبرت - بداية القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٣٤) فسيفساء الجانب الأيسر من لوحة الكتابة - متحف أوبرا ديل كاتدرائية فلورنسا - أواخر القرن الرابع عشر الميلادي.

الباب الثالث

القيم الجمالية لفن الفسيفساء البيزنطى

● الفصل الأول :

التقنيات المختلفة للاستعمال الفنى لخامة الفسيفساء
البيزنطية .

● الفصل الثانى :

تناول العنصر الأدمى والصور الشخصية فى فسيفساء
العصر البيزنطى .

● الفصل الثالث :

الحركة واللون فى تكوينات الفسيفساء البيزنطية .

● الفصل الرابع :

إنتشار الفن البيزنطى وامتداده فى الفنون الأخرى .

● الفصل الخامس :

تجربة الباحثة الفنية ومحاولة إستخلاص قيم
جمالية معاصرة مستوحاة من الفسيفساء البيزنطية .

الفصل الأول

التقنيات المختلفة للاستعمال الفني لخامة الفسيفساء البيزنطية

- تعريف الفسيفساء .
- أنواع الفسيفساء البيزنطية واستعمالاتها المختلفة .
- كيفية إعداد لوحات الفسيفساء .
- تنفيذ لوحات الفسيفساء .
- تطور الأساليب التنفيذية في الفسيفساء البيزنطية .

الفصل الأول

التقنيات المختلفة للإستعمال الفنى لخامة الفسيفساء البيزنطية

• تعريف الفسيفساء :

الفسيفساء هي إحدى الخامات الفنية التى تستخدم فى التصوير الجدارى ، ويتميز التصوير بهذه الخامة بأسلوب خاص فى المعالجة التشكيلية ، فهى تعطى تأثيرات سطحية تختلف عما تحدثه الخامات التصويرية الأخرى ، وهذا الأسلوب المميز هو الذى يضاف عليها طابعاً متفرداً ، حيث نجد أن الأعمال الفنية المنفذة بهذه الخامة يغلب عليها الطابع التجريدى المسطح الذى تحدثه المكعبات الصلبة المتجاورة التى ظهرت فى صورة خامات طبيعية وصناعية ، فالخامات الطبيعية نجدها فى الرخام وبعض الأحجار الكريمة . أما الأنواع الصناعية فهى عبارة عن الفسيفساء الزجاجية والفسيفساء الخزفية .

" والفسيفساء الزجاجية (الأزماقتى) هي خامة واسعة الإنتشار وذلك لثرائها اللونى وتنوع ملمسها بين ناعم وخشن ... ولقد بلغ إستخدام هذا النوع ذروته عند البيزنطيين حيث إستخدموه بدرجة واسعة لرونقة وألوانه المتعددة ... كما أضيف إليها اللونين الذهبى والفضى ^(١) . وكانت هذه القطع الزجاجية يتم تلوينها بواسطة الأكاسيد المعدنية مثل أكسيد القصدير الذى كان يستخدم لإنتاج الألوان المعتمدة ، وأكسيد النحاس وأكسيد الكروم للحصول على كل من اللونين الأزرق والأخضر على التوالى .

ولقد اختلفت صناعة اللون الذهبى والفضى وكانت أكثر تعقيداً من صناعة الألوان المألوفة ، وتتخلص صناعته فى تغطية المكعب الزجاجى بطبقة رقيقة من الذهب أو الفضة ، وتثبت هذه الطبقة فوق الزجاج بتعريضها للحرارة ، ثم يسكب قدر من المينا المنصهرة ذات اللون الأحمر أو الأخضر القاتم فوق هذه الرقائق الذهبية أو الفضية ، ثم تحرق مرة أخرى وتبرد ببطئ ، وبذلك يكون مكعب الزجاج الواحد مكون من ثلاث طبقات ، هي قاعدة المينا الملونة والطبقة الذهبية والطبقة الزجاجية الشفافة والتى تمثل الطبقة الخارجية الواقية التى قد تسقط وتؤدي إلى رؤية المناطق القاتمة التى تراها داخل

(١) نهاد عبد المنعم محمد : فسيفساء عصر النهضة والإستفادة منها فى التصميمات الجدارية لإحدى القرى السياحية ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٦) ،

الخلفية الذهبية ، " وفي العصور القديمة كانت طبقة المينا من الزجاج الملون ، ولكن اعتباراً من القرن الثامن الميلادي كان الزجاج الأحمر هو المستخدم لأنه يحقق ثراء أكبر للون الذهبي " (١) . وكانت الفسيفساء الزجاجية بهذا الشكل تحقق أهم سمة لفن الفسيفساء والتي تتمثل كما يذكر أجيوسب بوفيني (Guiseppe Bovini) في " إبراز المؤشرات الضوئية التي تتحقق من خلال مكعباتها اللامعة ، حيث تحجز بين طياتها بعض أضواء الشمس المتألقة " (٢) .

أما النوع الثاني فهو فسيفساء القطع الخزفية التي كانت تصنع من الطين المحروق في أفران الحريق الخاصة ثم بعد ذلك يغطى بمادة زجاجية ملونة (Gleas) بألوان مختلفة ومتعددة الدرجات وتحرق مرة أخرى ، وهذه المادة تكسب المكعبات الخزفية سطحاً لامعاً ولمساً ناعماً ، ويجب الإشارة إلى " أن البيزنطيين أول من إستعملوا هذا النوع الخزفي " (٣) .

وقد إستخدمت هذه الفسيفساء بصفة عامة - الطبيعية والصناعية - في تجميل الأسطح المعمارية وقد ظهرت " لأول مرة في العصور الرومانية " (٤) . حيث زينت بها أرضيات الحمامات ، وانتشرت بعد ذلك في العصر المسيحي المبكر ، ثم إزدهرت إزدهاراً كبيراً في العصر البيزنطي ، الذي أصبح التصوير الجداري فيه يعتمد اعتماداً أساسياً عليها ، فقد كانت طبيعة هذه الخامات تلائم المساحات الداخلية الكبيرة في الكنائس ذات الإضاءة القليلة الخافتة سواء كانت هذه المساحات مسطحة كالجدران الرأسية أو منحنية كالقباب والحنيات ، وحيث أن هذه الفسيفساء تتمتع بسطح لامع فهي تعكس الإضاءة الطبيعية ، لذلك كان المهندسون البيزنطيون في بنائهم للكنائس يتحكمون في كمية الضوء الساقط واتجاهه من خلال مواقع النوافذ ومساحتها ، وذلك حتى لا تفسد الأثر الجمالي لهذه الخامات ، لذا نجد أن لوحات الفسيفساء الداخلية تتفوق في الناحية الجمالية عن اللوحات المنقذة على الجدران الخارجية وذلك لأن الجو الداخلي المفلق والمحيط باللوحات يكسبها طابعاً سحرياً خاصاً .

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hael er Art Books, New York, 1935, P. 41

(2) Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, P. 79 .

(٣) أحمد سليم أحمد ، أثر إستخدام التصوير الجداري فوق ملاط الطين في تجميل قرية كلابشة ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٨) ، ص ٣٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٣٤ .

وتتمتاز أعمال الفسيفساء ، بصلابه مادتها وقوة تحملها وتمتاز عن غيرها من أعمال التصوير الجدارى - كالفريسك على سبيل المثال - ببقائها قروناً طويلة محتفظة ببيئاتها ونقاء ألوانها وحيويتها ، فضلاً عن مقاومتها لعوامل التحلل أو الإتهيار التى قد تسببها الأملاح والرطوبة ، كما أن ألوان الطلاءات لا تتأثر بمرور الزمن ولا تتلف بالمقارنة بلوحات الفريسك التى تتعرض للفطريات التى تغير ألوانها وتتسبب فى تشقق الطبقة الخارجية من العمل المصور مما يؤدى إلى تساقطه سريعاً .

وينذكر « جيوسيپ بوفيتى » تعريف فنان عصر النهضة دومينكو جيرلاندايو (Domenico Ghirlandaio) لمادة الفسيفساء بأنها الطلاء الأصيل المتجدد على مر الزمان " (١) . مما دعى بعض الفنانين إلى تفضيلها على خامه الفريسك ، يؤكد ذلك " رأى الفنان جون ادينجتون سيموندس (John Addington Symonds) الذى أكد فى مقالاته على سمو الفسيفساء على الفريسك لأنها تمثل إضافة معمارية مستخدمة على نطاق عريض فى « مونريال » - وتتسم بالروعة والثراء البراق من جميع جوانبه " (٢) . فضلاً عن إمكانياتها فى تحقيق الثراء اللونى من خلال وضع المكعبات المختلفة الألوان والمتفرقة فى الخلفية ذات اللون الواحد، مما ينتج عنه إيقاعات لونية تضيف على اللوحات جودة وتميز من نوع خاص ، وقد استخدم الفريسك كعنصر مساعد ومكمل للوحات الفسيفساء البيزنطية داخل الكنائس كما فى آيا صوفيا ، وكنيسة المخلص بالقسطنطينية .

■ أنواع الفسيفساء البيزنطية واستعمالاتها المختلفة ،

وقد اعتمد البيزنطيون على أنواع مختلفة من هذه الفسيفساء والتى اختلفت باختلاف استخداماتها ونوعية السطح المتخذة عليه ، فى الأرضيات والجدران واللوحات الصغيرة .

فقد كانت " الفسيفساء الحجرية تستخدم فوق الأسطح التى تتحمل التآكل والإحتكاك مثل الأرضيات والأوعية الخاصة بالنافورات والقنوات المائية وقد حلت محلها الواح الرخام الصغيرة فى منتصف العصر البيزنطى " (٣) .

(1) Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, P. 12 .

(2) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacher Art Books , New York, 1935, P. 36.

(3) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York 1994, P. 35 .

أما الفسيفساء الخزفية والزجاجية والأحجار الطبيعية " كالكوارتز وحجر (Chrysaowlla) الأزوريت ويعرف أيضاً باللازورد ، والحجر البركاني " (١) . فيفضل استخدامها جميعاً في اللوحات الجدارية واللوحات الصغيرة المستقلة إلى جانب الأحجار الكريمة التي حرص البيزنطيون على استخدامها خاصة في عصر محطمي الصور وفضلوا الإعتماد عليها في تصوير الإله أو السيد المسيح الذي لا يليق تنفيذه بالأحجار العادية الرخيصة الثمن ، فقد كان على مؤيدي الصور الأيقونية أن يختاروا الثمن المواد لهذا الغرض إلى جانب المكعبات الذهبية ، ومن ثم أصبحت هذه الخامات الفاخرة وسيلة لتصوير الأفكار المقدسة " (٢) .

وقد احتوت مساحة الفسيفساء الواحدة على تداخل هذه الأنواع المختلفة واندماجها معاً ، فلم يظهر عمل فني يقتصر فيه الإعتماد على نوع واحد من هذه الفسيفساء ، فإلى جانب المكعبات الزجاجية الشائعة الإستخدام في العصر البيزنطي والتي كانت تشغل أغلب المساحة المنفذة ، ظهرت المكعبات الحجرية ذات الألوان الطبيعية والتي استخدمت في تنفيذ التفاصيل الخاصة بالمناطق التي يسقط عليها الضوء - التي لا تعكسه بما أنها تتمتع بخشونة سطحها الذي يمتص الضوء - في الوجوه والأيدي ، وذلك يمثل أولى الأمثلة المعروفة عن الحجر الطبيعي، وهي السمة التي دامت خلال عهد الفسيفساء البيزنطية لأكثر من ألف عام كما ساعدت درجاته المتنوعة على توفير مختلف ألوان البشرة كما في وجوه القديسين القائمة الألوان ، والملائكة أصحاب البشرة الفاتحة اللون في المستوى العلوي للكنائس " (٣) . وكان الهدف من إستخدام هذه الأحجار الطبيعية يرجع إلى الإيحاء بشفافية ونقاء الوجوه المقدسة التي تصور على جدران الكنائس والتي تبدو حقيقية أكثر من كونها صوراً على الجدران .

كما تباينت مكعبات الرخام ذات اللون الأبيض مع مكعبات الزجاج البيضاء في ملابس القديسين والحواريين ، والتي يصعب التفريق بينها في معظم الحالات ، ويبدو

(1) Louisa Jenkins, Barbara Mills, The Art of Making Mosaics, D. Van Nostrand Company, Inc., New Jersey, Toronto, London, New York, 1957, P. 10, 11.

(2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P. 10.

(3) Carlo, Bertelli, General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 103 .

(*) مثل الياقوت الأحمر والزبرجد واللؤلؤ ، وقد شهد القرن السادس استخدام هذه الأحجار بشكل ملحوظ نظراً لثرائها كما في كنيسة القديس فينال براهينا .

ذلك في شكل (١٣٥) الذي يظهر فيه الرداء الأبيض الخاص بالقديس «بطرس» في المعمودية الأريانية .

وقد كان الدمج بين هذه الأنواع المختلفة من مكعبات الفسيفساء وسيلة للتمييز بين نوعية السطح ، فالفسيفساء الذهبية والفضية ذات البريق المعدني اللامع تعطى إحساساً بالصلابة و بروز السطح ، أما الفسيفساء الحجرية فتعكس طبيعة السطح المعتم الذي له دور كبير في إظهار نعومة الوجوه المصورة .

وبذلك استفاد الفنانون البيزنطيون من اختلاف طبيعة هذه المكعبات في تحقيق بعض الانطباعات الفنية والتي تثري لوحاتهم وتخدم أغراضهم المقدسة .

■ كيفية إعداد لوحات الفسيفساء ■

كانت أعمال الفسيفساء تنفذ حسب التصميم المطلوب والذي يحمل الموضوعات المختلفة ، ويقتضى أسلوب التنفيذ تجهيز السطح المراد تجميله - وهو يعرف بأرضية العمل الفني - ، وخلال العصر البيزنطي كان هناك نوعين من الأرضيات : النوع الأول وهو الجدران الخاصة بالأسطح المعمارية المختلفة سواء الجدران الراسية أو الأفقية (الأسقف) والأسطح المنحنية كقباب وحنيات الكنائس ، وهذا النوع كان له الإلتشار الأوسع .

أما النوع الثاني : وهو الأرضيات ذات السطح الخشبي وهي الخاصة باللوحات الصغيرة المحمولة . وكان كل نوع يتطلب تجهيزاً خاصاً يختلف في طريقة إعداده عن الآخر ، كما اختلفت المادة اللاصقة المستخدمة في تثبيت مكعبات الفسيفساء على كل منهما .

فتجهيز سطح الجدار يجب تنظيفه جيداً* وتنقيته تماماً من أية شوائب عالقة به تمنع عملية الإلتصاق أو تتسبب فيما بعد في تساقط الفسيفساء ، كما يجب ألا يكون السطح أملساً ، ويتم تخشينه وذلك للتمكن من تثبيت أول طبقة من اللصق ، وهذا بالتأكيد أقل أهمية بالنسبة لفسيفساء الأرضيات أكثر منها في الحوائط والأسقف حيث يكون اللصق أهم شئ في البداية لهذه الأسطح حتى لا يسقط عندما يجف ، كما أن الطبقة النهائية من اللصق المستخدم ينبغي أن تكون ملساء حتى يتم رسم التصميم فوقها بسهولة .

(*) عملية التنظيف تتم بغسل الجدران بكميات كبيرة من الماء لتخليصها من الأملاح .

والمادة اللاصقة التي كان يعتمد عليها في ذلك هي الملاط الأسمنتي ، وهذا الخليط يتكون من الأسمنت والرمل والماء وأحياناً يضاف إلى الأسمنت مسحوق بودرة الرخام ، وتتوقف صلابة هذا الخليط على مقدار الماء المضاف إليه . "وقد كان الرومان قديماً يخلطون الرماد البركاني والحجر المطلقاً في سبيل إنتاج أسمنت مماثل" (١). وكان يتم تحضير هذا الخليط قبل العمل مباشرة حتى لا يجف أثناء العمل ويسبب تشققه .

"وأفضل أنواع الملاط التي كانت تستخدم في ذلك الوقت هي التي تتكون من خليط من مسحوق بودرة الرخام والجير والأسمنت البورتلاندي" (٢) . ويتم تغطية سطح الجدار بهذا الملاط - بعد غسله وتجفيفه - بطبقة أولى في سبيل الحصول على سطح مستوى منتظم ، وبعد ذلك ينبغي وضع طبقة ثانية من الأسمنت القوي التي سوف تستقبل الفسيفساء عليها ، وفي بعض الأحيان كانت توضع طبقات ثلاثة ، إذا لم يكن السطح ملائماً للفسيفساء بعد وضع الطبقة الثانية ، وفي سبيل تحقيق أعلى درجة من التجانس والتماسك بين هذه الطبقات كان الفنانون يحرصون على وضع القليل من قطرات الماء المتناثرة فوق كل طبقة أسمنتية قبل وضع الطبقة التالية ، كما يجب الإشارة إلى أن أكثر الأعمال التي احتفظت بشكلها العام ولم تتعرض للسقوط أو للتلف ، ترجع إلى رقة سمك الطبقات الأسمنتية الموضوعة فوق الجدار ، "وتشير البيانات إلى أن سمك هذه الطبقات يتراوح بين أقل من بوصة واحدة في الطبقة الأولى وربع البوصة في الطبقة الثانية ، ومع استخدام الأسمنت ذو الجودة العالية فإن قطع الفسيفساء لا تسقط وتصبح أكثر تماسكاً وبقاءً ، ... ، وتساقط أعمال الفسيفساء ترجع إلى زيادة سمك الطبقة الأولى الأساسية وسوء جودتها ، ومثال ذلك ، أن الترميم الحديث لقوس النصر في كنيسة القديسة "ماريا ماجوري" في روما - والذي ينتمي إلى القرن الخامس الميلادي - إقترح فيه أن الطبقة الأسمنتية الأساسية سمكها خمس سنتيمترات موضوعة على جدار من الطوب الناعم الذي لم يلتصق جيداً مع هذه الطبقة ، وكذلك فإن الطبقة السطحية من الأسمنت المثبت عليها قطع الفسيفساء مفضولة عن الطبقة الأساسية في بعض المناطق" (٣) . وفي سبيل علاج هذه الحالة يجب إزالة هذه الطبقة الفاسدة وإعداد السطح من جديد مع مراعاة مراحل الإعداد السابقة .

(1) Louisa Jenkins, Barbara Mills, The Art of Making Mosaics, D. Van Nostrand Company, Inc., New Jersey, Toronto, London, New York, 1957, P. 30.

(2) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics , Halcyon Art Books , New York , P. 38.

(3) Ibid . , P. 38, 39.

● تنفيذ لوحات الفسيفساء :

بعد جفاف الطبقات الأسمنتية فى مرحلة الإعداد السابقة تأتى مرحلة تنفيذ العمل الفنى حيث يتم نقل الخطوط الأساسية للتصميم فوق الطبقة الأسمنتية السطحية ، وفى بعض الأحيان كانت توضع طبقة رقيقة من الجبس الأبيض فوق طبقة الأسمنت الأخيرة حتى تزيد من وضوح الخطوط العامة والتفاصيل الدقيقة للتصميم المرسوم ، وكانت العناصر تلون بالوانها الطبيعية والتي سيتم وضع مكعبات الفسيفساء وفقاً لها .

وكان الرسم يتم بالفرشاة حيث يبدأ الفنانون العمل من أعلى المساحة متجهين فى ذلك لأسفل حتى لا يفسد ما تم عمله .

" وقد اتبع الفنانون البيزنطيون فى تنفيذهم للفسيفساء الطريقة المباشرة التى تعتمد على تركيب قطع الفسيفساء باليد على طبقة الملاط ، وقد كانت هذه الطريقة متبعة منذ القدم حتى بلغ فن الفسيفساء أوجه خلال القرن الثالث عشر الميلادى " (١). وفى القرون التالية لجأ الفنانون إلى طريقة أخرى تختلف عن هذه الطريقة السابقة والتى عرفت بالطريقة الغير مباشرة فقد أتاحت للفنانين العمل داخل الورش الفنية ، وتتلخص هذه الطريقة فى استخدام مساحات واسعة من الورق الذى يتم رسم التصميم فوقه ، وتنفذ مكعبات الفسيفساء عليه ، وبعد الإنتهاء من وضع المكعبات يتم لصق مساحة الورق حسب المساحة المنفذة فوق السطح العلوى للمكعبات وتترك لتجف . ثم تثبت فوق طبقة الملاط الموضوعة فوق سطح الجدار ويتم الضغط على مكعبات الفسيفساء حتى تتخلل طبقة الأسمنت اللينة المسافات بين قطع الفسيفساء المتجاورة ، وبعد جفافها تماماً يتم نزع الورق بواسطة الماء الساخن .

أما فى الطريقة المباشرة والتى يتم التنفيذ فيها فى المكان مباشرة ، يجب على الفنانين توخى السرعة فى وضع مكعبات الفسيفساء ، حيث أن الملاط الأسمنتى يتميز بسرعة الجفاف ، لذلك كانت توضع كميات الملاط بالتدريج وعلى أجزاء حسب المساحة التى سيتم تنفيذها ، وبعد الإنتهاء من العمل ينبغى إزالة الأثار المتبقية من هذه الطبقة اللاصقة ، ثم يتم تحضير طبقة طازجة أخرى عند العمل فى اليوم التالى .

(1) Louisa Jenkins , Barbara Mills , The Art Of Making Mosaics , D . Van Nostrand Company , INC. , 1957, P. 36 .

وبعد الإقتهاء من وضع البلاطات تماماً يتم تنظيفها. وتتبقى طبقات الملاط التي تظهر بين قطع الفسيفساء، وهذه الفراغات يتم تلوينها بلون يتناسب ويمتزج مع لون المكعبات المرصصة، وذلك يتضح في أغلب لوحات الفسيفساء داخل الكنائس .

وقد كانت الطريقة المباشرة أكثر ملائمة لفناني العصر البيزنطي، حيث أنها كانت وسيلة لإحداث تأثيرات سطحية ولونية مختلفة، وذلك لأن وضع البلاطات باليد فوق الملاط ينتج عنه سطح غير منتظم وذلك يكسب العمل الحيوية والثراء اللوني وخاصة عند سقوط الضوء، حيث تعكس هذه القطع المائلة الضوء في اتجاهات مختلفة نتيجة لتغير زوايا المكعبات نفسها، وهذا يفسر سر الجاذبية العظيمة لأعمال الفسيفساء البيزنطية .

وهذه الخاصية لا يمكن تحقيقها من خلال اللوحات الصغيرة المحمولة حيث أنها تختلف في أسلوب تنفيذها عن اللوحات الجدارية، وذلك لأن الأرضية في هذه الحالة والتي ينفذ عليها العمل الفني تمثل لوحة خشبية تتوقف مساحتها على الموضوع المصور أو على حجم الشخصية المرسومة بالداخل والتي يحددها الفنان، "وينبغي أن تحتوي هذه المساحة الخشبية على عوارض خشبية رفيقة مثبتة في جوانبها الأربعة وتتناسب في ارتفاعها مع ارتفاع المكعبات، كما يجب توافر سطحها الخشبي الخشن حتى يحقق أفضل التصاق مع مكعبات الفسيفساء، وذلك عن طريق الخطوط المتعارضة التي يتم إحداثها في السطح، والمادة اللاصقة المستخدمة في هذه الحالة عبارة عن طبقة من خليط الشمع والراتنج المجهز^(١) - الذي يتم به طلاء السطح الخشبي للوحة ثم تثبت المكعبات الصغيرة الحجم فوقه - ويتميز هذا الخليط بأنه مقاوم للرطوبة مما يحقق ثبات هذه الأعمال فترات طويلة .

■ تطور الأساليب التنفيذية في الفسيفساء البيزنطية ■

على مدى القرون الطويلة خلال العصر البيزنطي تنوعت الأساليب التنفيذية للوحات الفسيفساء، واختلفت حسب نوعية العمل نفسه سواء على الجدار أو على اللوحة الخشبية، وقد ظهرت التطورات الفنية بدرجات متفاوتة في جميع أقاليم الإمبراطورية واختلفت حسب قرب الإقليم من العاصمة، ويعددها عنها، كما ظهرت أيضاً التطورات الخاصة بكل إقليم على حدة .

(١) Carlo, Bertelli, General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 111 .

وتتلخص هذه التطورات في تغيير حجم المكعب الواحد، والمساحة الأسمنتية التي تتخلل الفراغات بين مكعبات الفسيفساء، والاتجاهات المختلفة التي تتخذها المكعبات المرصصة، وزوايا الميل الخاصة بها.

وقد تنوعت قطع الفسيفساء وتباينت في أحجامها وأشكالها فهي عادة تتخذ الشكل المربع أو المستطيل " وتتراوح أحجامها - حجم القطعة الواحدة - بين ثمن البوصة وثلاثة أرباع البوصة " (١). وكانت هذه الأحجام تصنف حسب أماكنها في التصميم، فكانت القطع الصغيرة مخصصة لتنفيذ الوجوه وأصابع الأيدي والزخارف الدقيقة؛ والأحجام المتوسطة تستخدم في تنفيذ الأجسام والملابس، أما الأحجام الكبيرة فكان يفضل الإعتماد عليها في تنفيذ الخلفيات الطبيعية والمباني المعمارية والخلفيات بصفة عامة، كما نلاحظ أن هذه القطع غير متساوية الحواف وذلك يرجع إلى الأدوات المستخدمة في تكسير وتقطيع هذه الخامات الصلبة.

ولوحة الفسيفساء في تنفيذها تعتمد على ترصيص هذه المكعبات ذات الأحجام المناسبة بجوار بعضها البعض وموازية للخطوط الداخلية والخارجية للعنصر الواحد، وفي بعض الأحيان كان الفنانون المنفذون يلجأون إلى عدم الالتزام بهذه الاتجاهات المتوازية داخل العنصر وذلك تبعاً للشكل المصور، وكما نرى في شكل (١٣٦) تظهر الاتجاهات التي تتوازي مع بعضها وتسير في خطوط مستقيمة وخاصة في كف اليد والمكعبات البنية التي توازي الخط الأسود في يسار الصورة، أما الاتجاهات المتعارضة فتبدو بوضوح حيث تتداخل المكعبات الخضراء والحمراء والصفراء والبنية معاً بطريقة عشوائية، مما جعل العين تنظر في جميع أنحاءها وذلك بهدف الحصول على التأثير الثري للملابس ذات النقوش البديعة والمطرزة والتي تخص سيدات البلاط الملكي، وهذا الأسلوب التنفيذي نلاحظه في العديد من الملابس الخاصة بالأباطرة والتي تفرض على الفنان التنفيذ بهذه الطريقة.

ومنذ بداية العصر البيزنطي وفي القرون الأولى منه، كانت مكعبات الفسيفساء تتمتع بالحجم الكبير الغير منتظم إلى حد ما، كما كانت هذه المكعبات تتباعد فيما بينها بحيث يظهر الأسمنت بوضوح، مما يضيف على العمل بعض النعومة ولكن دون أن ينقص من وضوح التصميم، ولكنه يبدو في صورة أكثر تجريدية بالمقارنة

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacher Art Books, New York, 1935, P. 39.

بالأعمال التي نفذت في الفترة الأخيرة ، يتبين ذلك في شكل (١٣٧) . والذي يبدو فيه أيضاً الأسلوب الخطي المحدد للأشكال بصفة عامة ، فنرى هذه الخطوط تحدد الخط الخارجي للشعر وخصلاته ، كما تحدد الوجه بأكمله لتفصله عن منطقة الشعر كما تظهر أيضاً ملامح الوجه بالأخص في العينين والأنف ، وقد عبر الفنان بهذه الخطوط الداكنة عن الجفنين والمنطقة الظلية الفاصلة بين الفم والذقن والتي تتمثل في الخط المنحني البني اللون ، وعادة تتخذ هذه الخطوط المكعبات السوداء أو البنية اللون ، " وقد كان الهدف منها هو تحقيق وضوح شكل العنصر و بروز مناطق الضوء من عمق اللوحة . وهذا التقليد يضيف طابعاً خاصاً وإيقاعاً هاماً على العمل الفني " (١) .

ولم يقتصر استخدام هذه الخطوط في الوجوه فحسب ، وإنما ظهرت محددة لجميع العناصر المرسومة داخل اللوحة فبرزت في ثنایا الملابس وتحديد الشكل بصفة عامة ، وأوضح الأمثلة التي تؤكد استخدام هذا الأسلوب الخطي هي فسيفساء القرن الحادي عشر في "هوزيوس لوكاس" ، حيث نجدها في موضوع الصلب ، شكل (١٣٥) ، حيث المكعبات الداكنة تحدد جسد السيد المسيح المصلوب .

وقد كانت هذه الخطوط الداكنة تتناسب في أحجامها مع الأحجام العامة للفسيفساء فتزيد مع زيادة حجم القطعة الواحدة ، وتصغر بصغر حجمها . ويمرر الوقت بدء يقل حجم المكعب الواحد وأصبح أكثر انتظاماً ، كما نلاحظ في شكل (١٣٨) ، والذي يتضح فيه إختفاء الخطوط الداكنة المحددة إلى حد ما - بالمقارنة باللوحة السابقة - واستعاض عنها الفنان بمكعبات رمادية اللون ، كما نتبين فيها الانتقال التدريجي بين المكعبات التي تحمل لون البشرة والمكعبات الصفراء والتي رتبت ، في وضع تبادلي رقيق وذلك للتعبير عن منطقتي الضوء والظل ، وتبقى هذه الخطوط الداكنة تحدد الرأس فقط - ولا تتخلل خصلات الشعر كما في المثال السابق - والتي تم تنفيذها بمكعبات صفراء وحمراء ويرتقالية وبنية ، ووضعت في اتجاهات منتظمة تبدأ من أعلى الرأس وتتجه في خطوط منحنية إلى أسفل لتنتشر على الجبهة ، مما يحقق التوافق والتناغم اللوني المقصودين .

ويجدر الإشارة هنا إلى طريقة وضع المكعبات الذهبية ذات الزوايا المائلة ، والتي كما نرى فيها عدم انتظام سطحها مما يعطى انطباعاً لونيّاً متلألاً ، " وهذا الأسلوب

(1) Louisa Jenkins , Barbara Mills , The Art Of Making Mosaics , D . Van Nostrand Company , INC. , 1957, P. 49 .

الخاص بالقطع المائلة يمثل ابتكاراً يعود إلى القرن السادس والذي سبق تنفيذه في كنيسة القديس بوليوكتوس في القسطنطينية المبنية عام ٥٢٥ - ٥٢٧ م^(١). وقد ساد إنتشاره في خلفيات لوحات الفسيفساء بصفة عامة والتي كان يتم تنفيذهما في إتجاهات مستقيمة رأسية وأفقية ، بعد تحديد الخط الخارجى للعناصر الأساسية ، والتي ظهرت بوضوح في فسيفساء كنيسة آيا صوفيا، شكل (١١٥) ، وقد تركت مسافات واسعة بين مكعباتها مما أعطى إحساساً بالخطوط الأفقية الحادة والتي تقلل من التأثير اللامع الذي يحدثه اللون الذهبى ، والذي حرص الفنان فيما بعد على إظهاره ومراعاة تقريب مكعبات الفسيفساء مما ينتج عنه الأثر اللامع الممتد للون الذهبى ، وأعمال الفسيفساء اللاحقة في كنيسة آياصوفيا يتحقق فيها بوضوح حيث أن " فسيفساء الممر الضيق المؤدى إلى صحن الكنيسة تصبح مكعباتها مرئية من زاوية متدرجة من أسفل وتم وضعها فى وضع مائل ومتجاورة حتى تصبح أسطحها مثبتة بطريقة طبيعية بزاوية تسعون درجة بالنسبة للمحور البصرى للمشاهد " (٢) .

ولم ينتشر الإعتماد على هذا الأسلوب المائل للقطع فى جميع أنحاء الإمبراطورية فقد ذكر الكاتب كارلو بيرتيللى (Carlo Bertelli) أنه قد " اختفى ظهوره فى فسيفساء دافنى " (٣) على سبيل المثال ، أما بالنسبة للقسطنطينية فقد بدأ التقليل من الإعتماد عليه وإقتصر إستخدامه على تنفيذ المناطق البسيطة مثل أذرع الصليب ، والهالة النورانية التى تحيط بالسيد المسيح أو خلف رؤوس الشخصيات المقدسة ، وذلك فى عهد آل باليولوجوس خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادى واستمر حتى نهاية العصر البيزنطى . فقد تم إستبدال هذه الطريقة بنظام البنيان المضلع - مع الحفاظ على نفس الإحساس الثرى للألوان - الذى تم تغطيته بالمكعبات المتجاورة من اللون الذهبى والذي يحقق إنعكاسات منتشرة على الشخصيات المحيطة مثل الأشعة الصادرة من الحلية المركزية لقبة كنيسة فيتى كامى (Fetive Camii) كما سبق فى شكل (١٣١) .

-
- (1) Carlo, Bertelli, General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 102 .
 (2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P. 33.
 (3) General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 107 .

كما لجأ الفنانون إلى طريقة متميزة في إبراز التفاعل بين السطح المستوي والضوء الساقط عليه ، حيث تم ترصيص مكعبات الفسيفساء على شكل الصدفة التي تتكرر في مساحة الخلفية مجاورة لبعضها البعض ، وتعلو كل واحدة منها الأخرى ، وبذلك يتجنب الفنانون اللامعان الممتد الناتج عن المكعبات المائلة ، وتبدو الانعكاسات المتلازمة ، والتي ظهرت في فسيفساء كنيسة المخلص في القسطنطينية - لوحة تيودور راعماً أمام السيد المسيح - شكل (١٢٠) - ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي اعتمد فيها على الشكل الزخرفي الصدفي في الخلفية ، حيث سبق ظهورها في الخلفيات البيضاء في فسيفساء القصر العظيم المقدس في القسطنطينية .

كما شهدت هذه الفترة الأخيرة تطور الأساليب التنفيذية بصورة ملحوظة ، حيث بلغت أوجها من حيث الزيادة المتناهية في صغر حجم المكعبات وتجاورها بدرجة أكبر ، وذلك في سبيل تصوير العديد من التفاصيل وخاصة ملامح الوجوه ، والذي نتبينه في شكل (١٣٩) الذي تبدو فيه ملامح السيد المسيح أكثر طبيعية ، ولا نكاد أن نرى أو تميز شكل المكعبات أو اتجاهاتها .

" ويتجلى هذا الأسلوب بصورة أوضح في اللوحات الصغيرة التي تقاسمت التفاصيل الكثيرة ، ولذلك تكون هذه الصور من إنتاج عدد قليل من المراسم التي انتجت هذه الفسيفساء الأثرية ذات الطابع الخاص " (١) . ونرى في شكل (١٤٠) أقصى مراحل هذا الأسلوب تطوراً ، حيث أصبحت المكعبات أكثر صغراً ، مما زاد العمل دقة فائقة - ذلك بالنسبة للوحات الصغيرة المحمولة - والتي برزت من خلال ملامح السيد المسيح وبده وصفحتي الكتاب المقدس والخلفية التي بدت وكأنها مساحة واحدة من اللون الذهبي وليست مكعبات متراصة .

وقد تميزت هذه اللوحات الصغيرة بإحاطتها بإطار معدني ذو نقوش وزخارف نباتية وحيوانية ، كما في شكل (١٣٢) " وهذا الشكل الجديد قد شاع أيضاً خلال عهد "بالولوجوس" وظل استخدامه قروناً في العالم البيزنطي " (٢) .

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York 1994, P. 321.

(2) Ibid., P. 322 .

ولقد شاع استخدامه أيضاً حتى بعد إنقضاء هذا العهد في الأقاليم المجاورة ، ولم يقتصر الإنتشار على هذا الأسلوب الفني في إخراج لوحة الفسيفساء وإنما إنتقلت معظم الأساليب التنفيذية السابقة إلى كثير من الأقاليم الشرقية والغربية ، والتي تأثرت بالفن البيزنطي في جميع النواحي ، ومع إختلاطها بالأساليب المحلية الخاصة بكل إقليم إتخذت أشكالاً وأساليباً جديدة ، ولكنها ظلت في داخلها تحمل الأساسيات الفنية البيزنطية .



الفصل الثامن

تناول العنصر الآدمي والصور الشخصية في فسيفساء العصر البيزنطى

- مقدمة .
- العنصر الآدمي وأهميته فى الفن البيزنطى .
- الصور الشخصية .
- الصور الثنائية والجماعية .
- أهمية الصورة الشخصية فى الفسيفساء البيزنطية

الفصل الثاني

تناول العنصر الأدبي والصور الشخصية في فسيفساء العصر البيزنطي

■ مقدمة :

منذ بداية العصور الفنية القديمة ، كان العنصر البشري على درجة كبيرة من الأهمية ، واعتمد عليه الفنانون بشكل أساسي ، حيث كان بمثابة العنصر الرئيسي الذي يقوم عليه العمل التصويري ، ولم ينصب اهتمام الفنانين في تصويرهم له كعمل مستقل بذاته ، وإنما كان الهدف منه ينحصر في تسجيل مواقف الحياة اليومية للبشر بصفة عامة ، وتصوير نشاطاتهم اليومية المختلفة مع الكائنات الحية الأخرى ، مثل الصيد أو رعى الأغنام أو ما تقوم به السيدات داخل المنازل وخارجها ، ومن خلال اللوحات التي تصور هذه الموضوعات يتضح دور الفنانين في نقل الشكل الطبيعي لهذه الأجسام البشرية التي تنوعت أوضاعها وحركاتها تبعاً لما يؤدونه من أعمال دون النظر إلى كيفية رسم هذه الأجسام ، أو إخراجها بأية صورة سواء كانت متناسبة في أبعادها أم لا .

وعلى سبيل المثال لم يبرز اهتمام الفنانين بتشريح الجسم البشري أو مراعاتهم للنسب الطبيعية إلا في الفن الإغريقي ، الذي إكتملت فيه المعايير الفنية لتصوير الجسم الإنساني حيث الإعتناء برسم تفاصيل الجسم بدقة ، وتصوير العضلات التي أضفت القوة على أجساد الرجال في حين ظهرت السيدات بأجسام يغلفها الهدوء والرقّة ، وتطفى عليها ملامح الأنوثة الكاملة ، أما في العصر الحجري فقد ظهرت الأجسام مسطحة تماماً وذات خطوط بدائية ساذجة ، وذلك يعود إلى أن الفنانين كانوا مدفوعين في ذلك لأسباب معينة - سبق ذكرها - في تصوير جسم الإنسان من خلال العديد من الأوضاع والأحجام والألوان المختلفة، والتي كانت الأعمال الفنية من خلالها تعكس بعض الأغراض أهمها : الغرض الروائي والغرض الروحي ؛ فالغرض الروائي يتحقق عندما يلجأ الفنانون إلى التعبير عن معنى معين أو عرض بعض القصص التاريخية أو سرد لبعض الأحداث السابقة ، فهم يصورون تلك العناصر الأدبية وفقاً لواقعية هذه المشاهد والوقائع ، وقد سبق ظهور هذه الأعمال في الكهوف المصرية القديمة ، وفي النقوش البابلية والآشورية ، ورسوم الأواني اليونانية القديمة وبعض المخطوطات . وقد تميزت الشخصيات المصورة في هذه الأعمال السابقة بالتشابه الكبير - ذلك في كل عمل على حده - حيث لم يركز الفنان على إبراز الملامح التي تميز الشخصية الواحدة عن الأخرى أو التفريق بينهم ، لأن هدفه الوحيد هو تسجيل الحدث ، ولكنها اختلفت فقط من حيث أسلوب وطابع كل فن من الفنون التابعة لها .

أما الفرض الثانى وهو الفرض الروحى فقد تحقق من خلال نظرة النقاد والفنانين للجسم البشرى بوضفه الرءاء الخارجى للروح مهما اختلف مظهره الخارجى ، وفى هذه الحالة لم يعط الفنان اهتماماً بدراسة هذا الجسد ، لذلك ظهر فى الأعمال التصويرية آنذاك ذو بعدين إثنين فقط، حيث يتجرد الجسد من ماديته فى سبيل إبراز هذا المضمون الروحى فيبتعد الإنسان عن تجسيد التفاصيل أو الأشكال الطبيعية ، ويطلق فى النهاية الشكل المسطح المجرد ذو الطابع الزخرفى ، والذي بدأ ظهوره فى العصر المسيحى المبكر ، حيث لم يكن للجسد أهمية فنية ، وذلك بإعتباره شيئاً مادياً وجزءاً من الحياة المادية الزائلة ، وقد استمر ذلك المفهوم وساد فى الفن البيزنطى - موضع البحث - والذي إتخذ خلاله تصوير الجسد البشرى مكانة خاصة وفريدة من نوعها، حيث أصبح رمزاً للعالم السماوى المقدس وحلقة الإتصال بينه وبين العالم الأرضى .

■ العنصر الأدمى وأهميته فى الفن البيزنطى

يعتبر العنصر الأدمى من أهم العناصر التصويرية التى إستخدمت فى التصوير البيزنطى ، والذي أصبح الوسيلة الوحيدة للتعبير عن أفكاره ومعتقداته الدينية، وصار الأساس فى جميع الأعمال الفنية المنفذة بالفسيفساء ، حيث قامت عليه الموضوعات الدينية والديونية ، ولكنه لم يحظ بهذه الأهمية منذ البداية حيث أن الدين المسيحى كان يحظر تصوير الأشكال الأدمية والحيوانية ، ولكن تأثيرات الفن الرومانى ظهرت فى الفن البيزنطى فى كثير من الموضوعات الفنية وطرق تناولها ، إلا أن هذا التأثير لم يمتد إلى تصوير الجسم الأدمى إلا فى البداية فى حالات قليلة ، واتضح فيها عدم إهتمام الفنان البيزنطى بدراسة النسب الطبيعية أو تشريح الجسد .

وفى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس زاد الإهتمام بحجم الشخصيات المصورة وأصبح الإهتمام أقل بالتفاصيل والوضع والمنظر فى الخلفية ، ولكن ظل عدم الإهتمام بدراسة الجسم نفسه ، وقد ظهر ذلك فى بعض أعمال الفسيفساء الديونية فى القصر المقدس بالقسطنطينية ، والتي بدت فيها بوضوح الطبيعة فى تصوير شكل الجسم ، كما يبدو فى جسد الرجل الذى يتقدم الجمل الذى يحمل الطفلين على ظهره ، فى شكل (١٤١) ، ويمرور الزمن وتوغل المسيحية داخل القطار الإمبراطورية ، إتجه الفنانون إلى الإبتعاد تدريجياً عن تصوير جسم الإنسان بهذه الصورة نتيجة للتعالم المسيحية والتي كانت تحرم تصوير الكائنات الحية بصفة عامة ، " وقد شهد القرن السادس الميلادى التحول، عن الرسوم الطبيعية بشكل عام ، وهذه الفترة هى التى عاصرت فترة بناء الكنائس الجديدة ، وبدء زوال الصلات والتأثيرات الفنية السابقة " (١) .

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 111.

ثم أصبح الجسم البشرى بعد ذلك يصور فى وضع جاف وثابت تماماً، وتخلت جميع الشخصيات عن العديد من الحركات الطفيفة أو حتى الالتفاتات البسيطة، من أجل أن تصبح صورة أمامية مسطحة، وأوضح دليل على ذلك صور الأدميين الموجودة فى كنيسة القديس أبولينار التى تصور القديسين، كما فى شكل (١٤٢) .

ولقد استمر تصويره بهذه الطريقة فترة طويلة حتى حلت فترة النزاع الأيقونى التى ركزت بصفة خاصة على تصوير الإنسان، والتى أثرت على ظهوره فى الفسيفساء البيزنطية، وحيث كانت سبباً أساسياً فى منع تصويره نهائياً، وحلت محله الرموز وأشكال الصليب المختلفة، وبذلك إختفى تصوير العنصر الأدمى فى هذه الفترة بصورة مؤقتة ولكنه سرعان ما عاد إلى الظهور مرة أخرى بعد إنتهاء هذه الحركة المناهضة، وانتشر بصورة واضحة حيث وجد الفنانون أن هناك دافعاً ضرورياً لتنفيذ هذه الشخصيات، ويفسر ذلك كل من " تيودور ستوديوم (Theodor Of Studium) و جون الدمشقى (John Of Damascus) بقولهما: إن العلاقة بين الشكل الأصلي وصورته، هى علاقة تشبه تلك العلاقة بين الرب الأب والمسيح الابن، والشكل الأصلي طبقاً للأفكار العقائدية الجديدة، حيث كان يعتقد أنه ينتج صورته بدافع الضرورة، وكخلل شئ مادي بنفس الطريقة التى ينتج فيها الأب الابن، والترتيب الهرمى الكلى للعالم المثلئ هو نتيجة للعالم الغير ملى، وهكذا أصبح العالم نفسه سلسلة متصلة من الصور التى تتضمن ترتيباً تنازلياً، المسيح (صورة الإله)، ثم الإنسان ثم الأشياء الرمزية، وكل ذلك ينبع بالضرورة من أشكالها الأصلية المتعددة من خلال الأصل الواحد وهو الإله" (١) .

فلم يكن تصوير الإله فى صورة إنسان هدفاً فى حد ذاته بقدر ما كان الإنسان رمزاً له، فيبدو السيد المسيح فى صورة الإنسان الذى يعد ظل الإله على الأرض، وهذا يفسر الإنتقال المفاجئ لتصوير الشكل الأدمى بهذه الصورة، ومن ثم ظهور العديد من الشخصيات الدينية المختلفة .

وترجع أهمية العنصر الأدمى فى الفسيفساء البيزنطية إلى أنه استخدم فى تصوير الشخصيات الدينية المقدسة، حيث كان للصورة الدينية قدسيته وجلالها، ويضفى الفنان عليها من الإحترام والتوقير بقدر ما يتناسب مع مكانتها، لذلك فقد جعل الفنانون

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P. 6.

البيزنطيون " الشكل الأدمى العنصر الأول فى تكويناتهم الفنية ولهذا لا تكاد نرى فيما تركه الفنانون من منتجات بيزنطية خالصة ، أى اثر هندسى بالتحوير أو بالتبديل فى الشكل الأدمى ليجارى الأهداف الزخرفية أو التعبيرية ، إذ كان الشكل الأدمى عندهم هو الوسيط المرئى الذى يسمو بالروح إلى كل ما هو إلهى ، ونحو ما هو خارق للطبيعة غير ذاتى " (١) . أى أنه بالرغم من الطابع المجرد الذى إصطبغ به العنصر الأدمى وظهوره بصورة مسطحة بعيدة عن التجسيم إلا أنه لم يفقد أى جزء من أجزائه ، أو إبتعد عن صورته الطبيعية ، أو ناله أى شئ من التحريف أو التشويه فى الشكل العام .

وأهم الشخصيات الدينية التى إستخدم العنصر الأدمى فى تصويرها ، فى الموضوعات الدينية والبيزنطية هى العناصر الثلاثة المكونة للثالوث المقدس (العظيم ذو الجلالة - المسيح - العذراء) ، بالإضافة إلى صور الملائكة والأنبياء والقديسين ، وفى بعض الأعمال لجأ الفنانون إلى تصوير هذا العنصر للتعبير عن بعض الرموز والأشكال وتجسيد بعض الظواهر الطبيعية .

وفيما يلى يتم تناول كل شخصية من الشخصيات السابقة حسب أهميتها وظروف تواجدها فى هذه الفسيفساء :

١- العظيم ذو الجلالة (العنصر الأول فى الثالوث المقدس) :

قل تصوير هذا العنصر فى الفسيفساء البيزنطية ، حيث أن صورة السيد المسيح نفسها تجمع فى إعتقادهم بين هاتين الشخصيتين - الإله وإبنه - ، وقد ظهرت صورة الإله بأشكال مختلفة فى هذه الفسيفساء فأحياناً تظهر منفردة ، وأحياناً فى صورة أشخاص عدة ، وفى الأعمال القليلة الأولى التى ظهر فيها الإله ، " تم تصويره فى شكل رجل مسن يجمع بين ملامح الخالق والمنقذ معاً ، وهو مفهوم ظهر خلال فترة التحطيم ، وأصبح راسخاً فى الفن البيزنطى خلال القرن الحادى عشر الميلادى ، وهذا المفهوم يصور فى شكل دائرة مملوءة بالنجوم ويمسك بيده دائرة ترمز إلى الكرة الأرضية يعلوها الشمس والقمر وعلامات فلكية ، وعلى الهالة النورانية المقدسة كتبت كلمات الخالد الأبدى " (٢) .

(١) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن ، الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢٦١ .

(2) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford, 1911. P. 670.

أما الحالة الثانية التي صور فيها الإله فلم يظهر بصورة شخص واحد وإنما تمثل في صورة ثلاثة أشخاص متجاورين وفي سن واحدة « تحيط برؤوسهم من الخلف الهالات المقدسة ، وذلك نراه في لوحة الفسيفساء شكل (١٤٣) ، وتبدو فيها الأشخاص الثلاثة يرتدى كل واحد منهم عباءة بيضاء تتقدمهم مائدة تعلوها فطائر ثلاثة ، وفي هذا العمل " يظهر الرب بهذه الكيفية لبشر « سارة » زوجة « النبي إبراهيم » بأنها ستتجب طفلاً في العام القادم ، وهو « النبي إسحق » ، وهي تبسدي إندها شهياً ، وذلك لسنها المتقدمة ، ويجيب الرب : « هناك شئ يصعب على الرب » (١) . وهذه اللحظة هي التي صورها الفنان يؤكد ذلك إيماءات الأيدي ونظرات الأعين والتفات أحد الأشخاص برأسه نحو « النبي إبراهيم » وزوجته « سارة » في شكل (١٤٤) ، وهي مكملة للمشهد السابق حيث يحمل فيها « إبراهيم » العجل الثمين إلى المتضدة ، ويرى بعض النقاد " أن إحدى هذه الشخصيات هي التي تمثل الرب ، والشخصيتين الأخرتين تمثلان ملاكين كما جاء في سفر التكوين الخاص بهم " (٢) .

وقد تم الإشارة إلى شخصية الرب أيضاً بواسطة كف اليد التي تمتد من أعلى اللوحة الأولى - شكل (١٤٣) - وهذه الطريقة تم الإعتماد عليها في معظم أعمال الفسيفساء وهي تخرج دائماً من بين مجموعة من السحب أو من شكل نصف دائرة ترمز إلى السماء ، وترجع أهميتها إلى أنها تبارك الموقف بأكمله موضوع العمل الفني ، وهي تظهر في الغالب في أكثر الموضوعات التي تصور السيد المسيح يقوم بمعجزاته في شفاء المرضى أو مساعدة المحتاجين ، والذي يعد ثاني عنصر هام من عناصر الثالوث المقدس .

٢- السيد المسيح :

بالرغم من أن المسيح يعتبر العنصر الثاني في الثالوث المقدس إلا أن صورته أصبحت لها الصدارة في جميع أعمال الفسيفساء ، وصار ظهوره في اللوحات شيئاً أساسياً ، والمحور الرئيسي الذي تدور حوله الموضوعات منذ العصور المسيحية المبكرة ، حتى أواخر العصر البيزنطي ، وإمتد إلى ما بعد ذلك .

وقد كانت هناك بعض الآراء المعارضة التي ترى استحالة تصوير السيد المسيح في شكل آدمي ، ولأن ذلك يؤدي بهم إلى الوقوع في الأخطاء المذهبية التي تفصل في طبيعة

(1) Giuseppe Bovini, Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, P. 124.

(2) Loc. Cit.,

السيد المسيح ، فتصويره إنسان وهو يتمتع بصفة الألوهية يجعل له طبيعتين إلهية وناسوتية ، وذلك يعدونه كضراً ، لذا يبدو جسد السيد المسيح فى لوحات الفسيفساء البيزنطية متجرداً من طبيعته المادية إلى حد كبير ، وقد حقق الفنان ذلك اعتماداً على التصوير الثنائى الأبعاد الذى يعتمد على الطول والعرض فقط فيبدو الجسد مسطحاً بعيداً عن التجسيم .

ولم يكن يظهر بهذه الصورة منذ البداية " حيث اضفى الفنانون عليه الطبيعة البشرية الخالصة والتي ظهرت فى الأعمال المسيحية المبكرة وخاصة فى مشهد صعود إليعازر ، فنجد تعبيرات وجهه وطريقة تصفيف شعره تبدو فى هيئة الفليسوف ويرتدى معطف ، وتعلأ فى قدميه ، ويمسك الإنجيل الذى يمثل رمزه الفلسفى " (١) وقد صور أيضاً فى هيئة المحارب الظافر وفى صورة الراعى الصالح ، فى اللوحتين السابقتين شكلى (١٠١-١) ، (٧٧-١) ، وبالإضافة للإشكال السابقة ، فقد اتخذ شكل السيد المسيح بصفة عامة هئتين متميزتين فى أعمال الفسيفساء ، إما جالساً أو واقفاً ، وفى الأعمال الأولى كان النموذج المستخدم فى تصويره وهو جالساً على العرش يعلو الكرة الأرضية ، " وأقدم الأمثلة على ذلك موجود فى مقابر القديس "بريسيل" من منتصف القرن الرابع الميلادى ، وكذلك أعمال الفسيفساء القديمة فى مدينة رافينا وروما والتي أصبحت نادرة فى الفن البيزنطى بعد فترة التحطيم وفى أعمال قليلة ، صور السيد المسيح جالساً فوق قوس قزح مع وجود كرة أرضية صغيرة عند القدم " (٢) . والشكل (١٤٥) يصور السيد المسيح جالساً فوق الكرة الأرضية ويتوسط القوس الكسبوس * وأحد الملائكة من ناحية ، والقديس فيتال وملاك آخر من الناحية الأخرى (يمين السيد المسيح) ، ويقفون جميعاً فى مشهد يصور الجنة، حيث الأزهار والأنهار الأربعة المتدفقة من بين الشقوق الصخرية والتي تم تصويرها على شكل خصلات مجدولة من الصوف التى تظهر فى قاعدة اللوحة أسفل الكرة الأرضية ، حيث يخرج إثنين من هذه الأنهار على كل جانب ، كما يتبين من شكل (١٤٦) .

(1) Charles Wentinck, The Human Figure in Art From Prehistoric Time to the Present day, Smeets Publisher, Amsterdam, 1972. P. 27 .

(2) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford, 1911. P. 672.

(*) منذ القرن السادس بدأ تصوير معلمي الكنائس بجوار السيد المسيح .

وتجدر الإشارة إلى " أن مشهد الجلوس على العرش هذا يعتمد على التصوير الإمبراطوري التقليدي الذي يشير إلى جلوس الإمبراطور على العرش وحولته المتوسلين إليه ، وهو يمثل نموذجاً مبكراً عن الصيغة التي أصبحت مقياساً في التصوير البيزنطي " (١) .

أما الهيئة الثانية لتصوير السيد المسيح فهي التي لها الغالبية في الظهور في لوحات الفسيفساء ، حيث السيد المسيح الحاكم الأعظم الذي ظهر بصورة مستديمة في قباب الكنائس البيزنطية ، " ويغلب على مظهره العام في هذه الحالة الجمود والصرامة التي تعود إلى الاتجاه نحو الزهد في الفن البيزنطي " (٢) . كما تتناسب هذه الهيئة مع وظيفته كقاض يحكم بين البشر في موضوع الحساب الأخير على سبيل المثال .

وأهم ما يميز السيد المسيح في جميع لوحاته وصوره ، هي حركة اليد اليمنى المرفوعة ، وما يصاحبها من إشارات أصابعه التي يبارك بها جميع البشر .

والى جانب الحالات المنفردة التي صور فيها السيد المسيح ، فإنه يظهر أيضاً بجوار العذراء على العرش ، أو يتواجد الإثنان معاً في العمل الفني الواحد مصورين بحركات وأوضاع مختلفة .

٣- العذراء :

نظراً لأن شخصية العذراء تعد والدته السيد المسيح ، فإنه من المألوف ظهورهما معاً في الأعمال الفنية ، وكانت معظم أعمال الفسيفساء البيزنطية تجمع بينهما ، وبصورة معينة وخاصة في فترة طفولة السيد المسيح ، حيث تصوروهي حاملة له على ذراع واحدة أو كلا ذراعيها . وهذا التلازم الواضح أثار فضول بعض المؤرخين بحثاً عن مصدره ، ومعرفة سبب ظهورها بهذه الصورة، وقد ذكر "دالتون" (Dalton) في ذلك رأى المؤرخ "سميرنوف" (Smirnoff) الذي أشار إلى أن نقش الآلهة الرومانية على العملات هو السبب في اقتراح هذا النموذج ، وهناك بعض الآراء التي تعتقد أن ذلك يعود إلى تأثير التصوير المصري وخاصة صورة «إيزيس» ، وهي حاملة لطفلها «حورس» ، " (٣) . حيث التماثل الواضح بينهما .

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York 1994, P. 44.

(2) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Charendon, Oxford, 1911. P. 672.

(3) Ibid, P. 673.

" وقد اُضيف أن أقدم الأوضاع والأشكال التي اعتمد عليها الفنانون في تصوير العذراء وهي واقفة وتجسد دور الخطيئة ، وذلك يعود أيضاً إلى المنشأ المصري الوثني ، فقد كانت مستخدمة في الأصل في تصوير السيدات أو التعبير عنهن ، ولاحقاً من ذلك فإن ذلك الدور إقتصر على العذراء التي تحمل المسيح الطفل على ركبتيها، أو تصور داخل ميدالية أو حلية مستديرة على الصدر " (١) .

وفي بعض أعمال الفسيفساء تظهر العذراء واقفة وهي حاملة للسيد المسيح بمفردها في مساحة خالية أيضاً من الأشكال ، وقد ظهرت بهذه الصورة في كنائس عديدة ، نلاحظ ذلك في شكلي (١٤٧ ، ١٤٨) ، حيث نلاحظ فيهما تغير وضع السيد المسيح وإشارات الأيدي ، ففي الأولى نرى كل منهما ينظر إلى المشاهد - المتواجد داخل الكنيسة - والعذراء تمسكه بكلتا يديها ، أما الثانية فنلاحظ فيها إلتفاتة بسيطة من جانب السيد المسيح الذي ينظر إلى أمه - وهي تنظر في إتجاه أمامي - كما أنها تحمله بيد واحدة ، واليد الأخرى تشير بها إليه ، وترجع هذه الإختلافات الطفيفة إلى بعض التغيرات التي لحقت بالفنانين وطريقة التصوير الخاصة بهم ، وتنفيذهم لهذه الأعمال حسب طبيعة كل إقليم وتقاليده الفنية ، كما يعود التغير في وضع الجلوس بالسيدة العذراء ، إلى " أنه بعد مرحلة النزاع الأيقوني (أواخر القرن التاسع الميلادي) ، فإن صور الشخصيات كان يفضل تصويرها واقفة ، وذلك لأن معارضو الصور إتهموا الفنانين المصورين للعذراء وهي جالسة بالكفر وعبادة الأصنام " (٢) . ولكن بعد الإنتهاء من فترة المنازعات والصراعات تماماً ، عاد الفنانون - خلال القرن العاشر والحادي عشر الميلادي - إلى تصوير الشخصيات الواقفة مرة أخرى ، أما الشخصيات الجالسة فقد إقتصر تصويرها على الأقاليم البعيدة عن تأثير العاصمة ، فكانت صور العذراء في هذه الحالة تعنى الحامية للدولة " (٣) . كما ظهرت في بعض الأعمال " تمثل الحكمة الإلهية ، وقد طغت عليها الطبيعة الإنسانية ، وهي مصورة بهذا الشكل على قوس النصر في كنيسة مونريال وآية صوفيا في كييف " (٤) .

(1) Loc. Cit.

(2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P. 21.

(3) Loc. Cit.

(4) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford, 1911. P. 674.

ومهما اختلف وضع العذراء سواء في الجلوس أو الوقوف أو تغيرت طريقة تصويرها ، فقد اتخذت الوضع الأمامي الثابت ، وذلك حتى لا ينقطع اتصالها بالمشاهد أو المتعبد في الكنيسة ، وهذا في أغلب أعمال الفسيفساء البيزنطية .

الملائكة ،

تميزت صور الملائكة بأشكال اختلفت في تنفيذها عن الشخصيات السابقة ، وبما أنها شخصيات نوراتية التزم الفنان عند تصويرهم في شكل آدمي بإضافة بعض العناصر التشكيلية كالأجنحة الجانبية حتى يتم التعرف عليها ، ويسهل التفريق بينها وبين الكائنات الأدمية الأخرى التي لها خصائص مختلفة عنها ، " وقد كانت الملائكة تصور في أشكال لشخصيات صغيرة شابة وترتدي الرداء الروماني والمعطف الطويل ويدون الأجنحة ، وتم إضافة الأجنحة بعد ذلك ، على سبيل تقليد الشخصيات التي حققت الإنتصار ، بما أن الصور القديمة عن هؤلاء الملائكة المجنحين تصورهم حاملي الأكاليل ، تماماً مثل الأسلوب المتبع قديماً ، وهذا الشكل ينتمي إلى الفترة الأولى ما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين " (١). والنموذج الذي يصور هذه العناصر الأدمية الشابة يتضح في شكل (١٤٩) الذي تبدو فيه الملائكة المجنحة تلتف حول الجامة المستديرة التي يتوسطها الصليب ، وهم رافعين أذرعهم حاملين لها ، وقد تكرر ظهور هذه الملائكة بجانب السيد المسيح والسيدة العذراء في شكل (١٤٥ ، ١٥٠) حيث يظهران مرتدين الملابس البيضاء وتحيط برؤوسهم الهالات النوراتية المقدسة ، وبما يميز صور الملائكة منذ العصور المسيحية القديمة وحتى البيزنطية ، هي ظهورهم حفاة الأقدام على غرار غالبية الشخصيات المقدسة ، وهم في ذلك يختلفون عن الأباطرة اللذين حرص الفنانون في تصويرهم على إرتدائهم لعملاً تظهر معظم أقدامهم ، وقد صورت بعض الملائكة أيضاً في هيئة أزواج متقابلة يحملون التيجان ، كما في فسيفساء كنيسة القديس دقيتال ، شكل (١٧) ودير القديسة كاترين .

وأشهر صور الملائكة التي ظهرت في الفسيفساء البيزنطية كانت تخص الملاك «جبريل» وهو كبير الملائكة الذي نتبينه في شكل (١٥١) ، وأكثر ما يميزه ضخامة جناحيه اللذين امتدا على مساحة واسعة يميناً ويساراً ، كما ظهر هذا الملاك في العديد من موضوعات الفسيفساء كما في آيا صوفيا ، شكل (١١٥) .

(1) Ibid , P. 675.

وقد شاع تصوير الملاك ميخائيل في عهد الإمبراطور « جستنيان » ، كما قل ظهور الملاك رافائيل ، الذي يبدو في شكل (١٥٢) في أعمال الفسيفساء البيزنطية ، وجميع هذه الملائكة يظهرون بالرداء الإمبراطوري الذي يتكون من الرداء اليوناني الطويل والسترة المربعة . وفي القرون التالية عندما أصبح هذا الشكل المميز مألوفاً ، أصبحوا يرتدون الرداء الإمبراطوري المطرز وبعد ذلك ارتدوا وشاح الإمبراطور « قسطنطين » ، (١) .

وبالإضافة للأشكال السابقة للملائكة فقد كانت هناك بعض الملائكة الصغيرة التي كانت تصور مع السيد المسيح بفرض حراسته عند ميلاده ، أو كما ظهرت أيضاً في مشهد وفاة العذراء ، أو مشهد (موضوع) البشارة ، والطرء من الجنة والتي ظهرت في أغلب موضوعات الفسيفساء داخل الكنائس إلى جانب بعض صور للقديسين والحواريين .

الشخصيات الثانوية :

إلى جانب عناصر الثالوث المقدس والملائكة، والى الشخصيات الدينية الأساسية في الفن البيزنطي ، فقد كان هناك أيضاً بعض الشخصيات كالأنبياء والحواريين والإنجيليين والقديسين ، والتي تعد من العناصر الأدمية المكملة والمدمجة للشخصيات الأساسية السابقة في لوحات الفسيفساء ، وهذه الفئات الأربعة قد تم الإعتماد عليها بصورة واضحة في جميع الموضوعات والإحتفالات الدينية منذ الفترات المسيحية الأولى ، وحتى أواخر العصر البيزنطي ، في كافة أرجاء الإمبراطورية ، وهذه الشخصيات بالرغم من قداستها ، إلا أنها صورت في أشكالها الأدمية الحقيقية نظراً إلى طبيعتهم الإنسانية الخالصة ، وبذلك إختلفت الأجنحة - التي كانت تخص الملائكة فقط - وظلت فقط الهالات المقدسة تحيط برؤوسهم ، وقد تم تصوير بعض الأنبياء مثل النبي « إبراهيم » الذي ظهر في شكل (١٤٤) مع زوجته « سارة » وكلاً من النبي « موسى » ، والنبي « إيلياس » اللذين يقفان بجوار السيد المسيح في موضوع التجلي - النبي « موسى » على يسار السيد المسيح ، النبي « إيلياس » على يمينه - الذي صور على جدران الكنائس كما سبق رؤيته في شكل (١٢٦) - أو على اللوحات الصغيرة المنفصلة .

والشكل (١٥٢) يظهر فيه النبي « موسى » مصوراً في سن صغيرة ويتسلم الوصايا العشر من الرب الذي أشير إليه باليد التي تخرج من السماء ، وقد صور ثلاثة من الحواريين في موضوع التجلي وهم على التوالي : « يوحنا ، ويطرس ، ويعقوب » .

(١) Op. cit., P. 676.

(*) يختلف ظهور الهالات المقدسة خلف رؤوس النبيين والحواريين في فسيفساء القديسة كاترين .

وكان الحواريون دائماً يظهرهم بصحبة السيد المسيح في كثير من لوحات الفسيفساء التي تحمل موضوعات الإحتفالات الدينية وهم عادة يصورون معاً في مجموعات ، أو في قتابع مستمر كما في موقع التعميد الأرثوذكسي ، وفي مشهد تتويج السيد المسيح .

وقد تميز الحواريون عند تصويرهم بإهتمام الفنانين بإظهار فارق السن ، والأعمار المتفاوتة بينهم ، والتي تتضح من خلال تباين ألوان الشعر ، كما في لوحتي خيانة يهوذا والعشاء الأخير ، شكل (٤٧ ، ٨٠ د) ، وهاتان اللوحتان تعتبران من أوضح الأمثلة التي تبين تجمعات الحواريين مع السيد المسيح .

وقد ظهرت أيضاً صور القديسين في مجموعات أو في صورة أزواج ؛ وكان تصويرهم بهذه الكيفية يعتبر أحد الرموز الخاصة للتعبير عن إنتصار العقيدة المسيحية ^(١) ؛ كما ظهرت حالات منفردة ، ومن أهم القديسين اللذين إهتم الفنانون بتصويرهم هم رجال الدين اللذين كان لهم دوراً هاماً في نشر الديانة المسيحية ، والشهداء أصحاب البطولات مثل القديس ثورانس في شكل (٤٤) ، والقديس فيتال الذي صور بالملابس الرسمية الرومانية وهي كما نرى في شكل (١٥٤) عبارة عن الرداء القصير المشدود على الخصر من خلال النطاق المحلى بالجواهر والعباءة الطويلة المثبتة في أعلى الكتف الأيمن ، والتي تتضمن نماذج هندسية من المربعات والدوائر والأشكال المثلثة المترابطة ، وكما نلاحظ إمتداد يديه المغطاه بهذه العباءة ليتسلم التاج من السيد المسيح ، " وهي علامة على التبجيل والتمجيد الذي شاع في الفن المسيحي القديم وذلك لأن الإنسان العادي الذي كان يقترب من الإمبراطور ليسلمه أى شئ أو يحصل منه على أى شئ يجب عليه تغطية يديه بأطراف رداءه ، وهذه الحركة مصورة على الآثار في الشرق وشائعة جداً في فسيفساء مدينة رافينا " ^(٢) .

وفي شكل (١٥٥) نرى صورة القديس جورج . والذي يظهر بمفرده في مساحة مستقلة من الجدار . وهو يرتدى الملابس الرسمية الرومانية ذات النقوش المذهبة التي تبدو أكثر فخامة من ملابس القديس فيتال ، كما نلاحظ أنه صور بملامح شابه كما يتضح أيضاً من لون الشعر ، بالمقارنة بملامح وجه القديس فيتال ولون الشعر الذي بدى عليه الكبر بشكل ملحوظ .

(1) Op. cit., P. 678.

(2) Guiseppe Bovini, Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New york, P. 54.

وقد صور الفنانون بعض القديسين أثناء تأديتهم مهامهم الوظيفية، مثل القديس يوحنا المعمدان الذي يظهر دائماً يقوم بعملية التعميد للسيد المسيح في موضوع التعميد المصور في أغلب الكنائس المسيحية والبيزنطية، كما كان أكثر القديسين ظهوراً مع السيد المسيح والعذراء، كما في لوحة الضراعة، شكل (١٥٦).

والقديس يوحنا كان يصور في أشكال مختلفة حسب الأهمية أو الشخصية التي يعبر عنها، فعند تصويره كحواري يظهر بصورة شاب بدون لحية، بينما يبدو في شكل رجل مسن له لحية عند تصويره رجل إنجيلي.

إلى جانب الشخصيات الدينية السابقة فقد وجدت بعض الصور الدنيوية لأباء الكنائس ومؤسسيها وصور للسيدات والأباطرة، وبعض صور لرجال الحرس الإمبراطوري، كما ظهرت أيضاً صوراً للأطباء اللذين يعالجون المرضى بدون مقابل مادي، وكان يفضل تصويرهم بالقرب من الأضرحة، أما المحاربون المقدسون فيصرون على الأعمدة والأقواس في القبة المركزية.

ونرى في شكل (١٥٧) صورة لأحد الجنود، كما يتضح من ملابسه، والأدوات المستخدمة في القتال، كالسيف والدرع في يده اليسرى.

وقد ظهرت أيضاً بعض الشخصيات الشريرة والشياطين التي كانت تصور في شكل عناصر آدمية مجنحة، وعادة يصورون في مشهد الفواية.

كما يعتمد على العنصر الأدمي في الفن البيزنطي في تجسيد بعض العناصر الموجودة في الطبيعة مثل الأنهار، والجبال والشمس والقمر، أو التعبير عن بعض الرموز التي كانت تصور في شكل آدمي، "وتجسيد هذه الأمور المعنوية بهذه الطريقة قد ورثها الفن البيزنطي عن الفن اليوناني، وأشهر هذه التجسيديات تتمثل في تجسيد نهر الأردن في مشهد التعميد" (١). والمصور في هيئة رجل مسن يجلس على يمين السيد المسيح، ويتميز بالجسد الضخم النصف عاري، والشعر الطويل واللحية وكلاهما نفذ باللون الأبيض، وكما يتضح من الشكل (١٥٨) فإنه قد اتخذ وضعاً يتناسب تشكيمياً مع الإطار الدائري المحيط بالمشهد، ويتدفق الماء خلفه من خلال قدر صغير، ويستمر تدفق الماء ليغطي جسد السيد المسيح.

(1) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford, 1911. P. 679.

وهناك بعض " التجسيديات الشهيرة في الفسيفساء البيزنطية مثل تجسيد الحياة والحظ في هيئة الشباب ، وتجسيد السنة في شكل شخصية أنثوية ، ... وأما تصوير شهور السنة والفصول الأربعة فاعتمد على : صور تصفية أو أشكال آدمية كاملة ، كما أن الروح قد جسدت أيضاً من خلال العناصر الأدمية الصغيرة ، ونفس هذه المعالجة اتبعت في تجسيد روح العذراء المتوفاة " (١) . شكل (١٥٩) .

وأشهر هذه التجسيديات هي تجسيد مدينة الأموات في مشهد الجحيم : شكل (١٦٠) ، حيث تظهر أبواب الجحيم في شكل آدمي له شعر ولحية رمادية توحى بتقدم السن ، ويظهر السيد المسيح واقفاً فوقها ليحطمها ويمد إحدى ذراعيه ليمسك بذراع آدم ليصعد به إلى الجنة ، ويمسك باليد الأخرى الصليب الذي يبدو أكثر استطالة من الأشكال السابقة للصليب .

وفي لوحة شكل (١٦١) وهي عبادة المجوس ، يتجلى نوع آخر من التجسيديات ، حيث نجد ثلاث شخصيات يظهرون في تتابع مستمر يقدمون الهدايا للعذراء والسيد المسيح ، وهم ثلاثة من ملوك المجوس ، اللذين يمثلون رموزاً للقارات الثلاثة المعروفة للعالم وقتذاك ، وهي آسيا وأفريقيا وأوروبا " (٢) . وهذه القارات هي التي تجسدها العناصر الأدمية التي تنحني أمام السيد المسيح ، وعادة يصورون بهذه الملابس ذات الطابع الشرقي كما يتميزون بالأصهار المتفاوتة ، وقد سبق تصويرهم أيضاً يتقدمون موكب القديسين في كنيسة القديس أبولينار الجديدة .

■ الجسد العاري في الفسيفساء البيزنطية :

في نهاية الحديث عن تصوير الجسم الإنساني في الفسيفساء البيزنطية ، ينبغي الإشارة إلى نقطة هامة ألا وهي تصوير الجسد العاري في هذه الفسيفساء ، والذي يتضح من ملاحظة هذا العنصر البشري في أعمال الفسيفساء الكثيرة والمتنوعة ، أنه نادراً ما يصور بهذه الكيفية ، كما إقتصر ذلك على شخصيات بعينها ، وذلك يرجع إلى بعض الأسباب :

(1) Loc . Cit

Jnc.

(2) Paul Zucher, Style in Painting, Dover Publications, New York, 1963, P. 54.

■ أولاً : طبيعة الفن البيزنطى الدينية التى فرضت عليه سمات وموضوعات خاصة ،
والتي نظرت من خلالها إلى العنصر الأدمى على أنه مجرد أداة أو رمز لبعض
الأحداث والقصص الدينية التى بدورها تخدم العقيدة ، ولم تنظر إليه كعنصر
جمالى ومستقل فى حد ذاته ، كالفنون الإغريقية على سبيل المثال .

■ وثانياً : تأثير الدين الإسلامى على الأقاليم الشرقية من الإمبراطورية البيزنطية ،
حد من تصوير العنصر الأدمى بهذه الطريقة ، وخاصة بعد فترة التحطيم التى
رفضت تصوير الكائنات الحية بشكل عام .

■ وثالثاً : نوعية الموضوعات التى ظهرت فى الفسيفساء البيزنطية والتي كانت تهتم
بموضوعات دينية بحتة ، وبذلك لم يكن هناك مجالاً لتصوير جسد الإنسان
عارياً إلا إذا دعت الضرورة إلى ذلك .

ونتيجة لهذه الأسباب السابقة ، نجد أن الفنان البيزنطى لم يهتم
بالنسب التشريحية ، كما أن تصوير الجسد العارى كثر ظهوره فى الأقاليم الغربية من
الإمبراطورية - البعيدة عن التأثيرات الشرقية - والأقاليم التى ظهرت بها التأثيرات
البيزنطية فى الغرب أيضاً ، ونرى أمثلة لهذه النوعية من التصوير منذ بداية العصور
البيزنطية، حيث يظهر جسد السيد المسيح عارياً فى موقع التعميد والمياه تغطى النصف
الأسفل من جسده ، شكل (٧٩) .

كما يتكرر تصوير جسد السيد المسيح عارياً أيضاً على الصليب فى موضوع
الصليب ، وفى اللحظة التى أعقبت النزول من على الصليب ، شكل (١٢٥)، (١٣٢) ،
وكان الغرض من ذلك هو رغبة الفنان فى تفاعل المشاهد مع الحدث ، ووصف الآلام التى
كان يشعر بها السيد المسيح ، والتي انعكست على الملامح التشريحية لجسده .

ومن الموضوعات الدينية التى صور فيها الجسد البشرى عارياً ، هى موضوعات
الخلق ، والإغواء والطرء من الجنة ، والحساب الأخير ، وقد صورت هذه الموضوعات على
جدران كنيسة بلاتينيا ببالييرمو، وجدران القبة فى مدخل كنيسة القديس (مرقس)
بفينيسيا .

فى شكل (١٦٢) يصور موضوع الإغواء والطرء ، حيث نرى فى اليسار -
موضوع الإغواء - كلاً من آدم وحواء يقفان فى وضع متقابل أمام شجرة التفاح ، وجسد
كل منهما عارياً تماماً ، وعلى اليمين من نفس الجدار يصور موضوع الطرد ، حيث يشير
السيد المسيح المرتدى عباءته المميزة إلى كل من آدم وحواء بالخروج من الجنة ، وقد حرص
الفنان على التعبير عن هذا المعنى بحركات راسيهما وذراعيهما وملامح وجهيهما .

أما قبة كنيسة القديس مرقس فهي تحتوى على جميع هذه الموضوعات السابقة ، والتي تم تصويرها فى مقاطع رأسية داخل المساحات الثلاثة الدائرية التى تحيط بمركز القبة ، وقد تكررت أشكال آدم وحواء فى كل مقطع حسب موضوع المشهد المصور ، كما نرى فى شكل (١٦٣) .

ونلاحظ فى تصوير هذه الأجساد بصفة عامة ، الإفتقار إلى المنظور وتجاهل النسب التشريحية فظهرت الأجسام مسطحة وعديمة التناسق ، ويقول فى ذلك بول زوشر (Paul Zucher) : " إن معالجة الجسم البشرى تكشف عن آثار من التقليد الرومانى التى ظلت باقية ونافذة فى الفن البيزنطى ، ولذلك فإن الحركات حرة والمشاعر واضحة وتتناقض مع الطبيعة ، بينما التشكيلية الصارمة للتقليد البيزنطى تسود هذه الأعمال بوضوح " (١) .

■ الصورة الشخصية :

تعتبر الصورة الشخصية من أهم الأعمال الفنية التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعصر ، كما أنها تعد أكثر هذه الأعمال التى تكشف عن اتجاهات عصرها وتحده ، وذلك بالمقارنة بأى نوعية أخرى من الموضوعات المصورة التى يتحكم فيها الفنان ويصوغها وفقاً للمقاييس الجمالية التى تميز عصره .

والعنصر الأساسى فى هذا العمل هو الشخصية الماثلة أمام الفنان ، والتى يهتم فيها الفنان بنقل الملامح الخاصة بها والمميزة لها ، أى أن الأمر يتعدى أكثر من تصوير وجه آدمى فقط ، وذلك هو سر نجاح العمل الواحد ، حيث أن الفنان يهتم أيضاً بالمعنى الأدبى فهو ينقل الطابع الخاص بالشخصية المصورة سواء كان ذلك يمثل تلخيص طابع هذه الشخصية بشكل عام أو التركيز على إحدى هذه الطباع السائدة ، وفى سبيل ذلك يتغاضى عن بعض التفاصيل الغير ضرورية .

ومع أن الصورة الشخصية كما يراها بول زوشر : " تختلف من حيث أشكالها الواقعية وعلاقاتها الجمالية ، إلا أن أهدافها مشتركة من حيث ثلاثة جوانب أو أهداف رئيسية هى : وصف الشخصية المرسومة (أو التماثل الوصفى) ، والبصيرة النفسية ، والترابط التشكيلى التصويرى . والإهتمام بأى جانب من هذه الجوانب السابقة يعتمد

على الفترة الزمنية التي ينتج فيها العمل الفني ^(١) . فضلاً عن إختلاف أساليب الفنانين وإختلاف رؤيتهم التشكيلية في العصر الواحد .

أما الفن البيزنطي فقد إتخذت الصور الشخصية طابعه المميز فظهرت الشخصيات المصورة بالوجوه ذات التعبيرات الجافة والنظرات الجامدة للأعين ، وبالأجسام الثابتة المسطحة .

■ الصور الثنائية والجماعية :

لم تظهر صورة الشخصية الواحدة في اللوحة فقط ، وإنما ظهرت أيضاً اللوحات التي تضم أكثر من صورة وهي الصور الثنائية والجماعية ، وفي هذه الحالة لم تصبح اللوحة نتيجة إتصال الفنان والشخصية الواحدة الجالسة أمامه فقط ، وإنما أصبح الوضع أكثر تعقيداً ، وذلك لأن وجود إثنين من الشخصيات لن يتم تصويرهما بنفس الطريقة السابقة ، مما يجعل الفنان يلجأ إلى خلق نوع جديد من الربط بين عناصره المصورة عن طريق الأوضاع والنظرات المتبادلة التي تنتج الموضوع المراد تصويره ، بعد أن كانت اللوحة عبارة عن تسجيل مجموعة من الإنفعالات والإستجابات الشعورية الداخلية للفرد الواحد .

والفنان يجد صعوبة أكبر عندما يقوم برسم مجموعة من الأشخاص المتجمعة ، لأنه في ذلك يحاول تحقيق الإنسجام والترابط الروحي بينهم ، بدلاً من جلوسهم في أوضاع رتيبة لا إتصال فيها ، كما ظهرت طريقة جديدة في هذه الحالة وهي الخلفية ذات المنظر الداخلي مما يوحد أو يفسر سبب تواجد هذه الشخصيات معاً ، وقد تظهر هذه الشخصيات أيضاً داخل المنظر الطبيعي ، ولكن يقل ترابط الأشخاص فيها عن المنظر الداخلي ، وقد توافرت هذه النوعية من الخلفيات بصورة كبيرة في الفسيفساء البيزنطية والتي تجمع بين العديد من الشخصيات المتجمعة ، كما يبدو في شكل (١٦٤) .

وكلما كان موضوع المشهد المصور ينقل حدثاً معيناً تاريخياً أو دينياً ، كلما إزداد تفاعل المشاهد أو المتذوق له ، حيث يتحول نظر المشاهد عن الوجوه والشخصيات وينصب إهتمامه على الأفعال والحركات محاولاً إستنباط الموضوع القائم عليه العمل الفني ، وفي هذه النوعية من الصور الشخصية تتجه أنظار الأشخاص الجالسين - المصورين داخل

(1) Op. Cit. , P. 127 .

العمل - نحو الشخصية الأساسية والتي تظهر بصورة واضحة في الحوارات المقدسة بين العذراء والسيد المسيح والقديسين، أو الموضوعات التي تصور الولائم والإحتفالات الدينية مثل العشاء الأخير، أو الحساب الأخير -

■ أهمية الصورة الشخصية في الفسيفساء البيزنطية :

تتلازم الصورة الشخصية تلازماً واضحاً مع العنصر الأدبي في الفسيفساء البيزنطية ، بل وتدعمه في كثير من الأعمال التصويرية ، وكما إنقسمت الموضوعات الفنية في العصر البيزنطي إلى دينية ودنيوية ، فقد كان من الطبيعي أن تظهر العناصر الأدبية والصور الشخصية التي قامت عليها هذه الموضوعات في فسيفساء الكنائس ، ونادراً ما كانت تظهر هذه الصور الشخصية في لوحات منفصلة أو مستقلة بالمقارنة بفنون العصور الأخرى - حيث أن أغلبها كانت متصلة بالجدران الداخلية للكنائس ، وكان الإنتشار الأوسع لصور الوجوه الدينية ، أما صور الوجوه الدنيوية فقد ظهرت في بعض لوحات الفسيفساء ، ففي بداية العصر البيزنطي في أراضيات القصر المقدس بالقسطنطينية نجد أن الفنانين إعتمدوا في تصويرهم على الوجه الأدبي في زخرفة الإطار الخارجي المحدد للمساحة الكلية للأرضية ، وكما يبدو في شكل (١٦٥) ، وهذا " الوجه يخص أحد القادة القوطيين اللذين هزمهم الإمبراطور البيزنطي " (١) . وهو مرسوم داخل حلقة دائرية زخرفية ويتمتع بالوضوح والدقة المتناهية في تصوير الملامح -

وأشهر الصور الشخصية الدنيوية في الفسيفساء البيزنطية هما صورتى الإمبراطور « جستنيان » والإمبراطورة « تيودورا » ، والتي حرص الفنان فيهما على إظهار ملامح القوة والجلالة بما يليق بمكانتهما الملكية .

فضلاً عن بعض الصور الشخصية التي تخص أفراد الحاشية أو البلاط الملكي ، فكما يبدو في شكل (١٦٦) ، صورة لرئيسة سيدات الحاشية وتدعى « جوانينا »* ، بالإضافة إلى صور الأباطرة في موضوعات التصوير الإمبراطورى ، كما في صورة الإسكندر مثل شكل (١١٦) ، والصورة الخاصة بالكسيوس - ابن الإمبراطور حنا الثانى كومنينوس والإمبراطورة إيريني شكل (١١٩) - والتي إحتلت جزء جانبى من الجدار المجاور للوحة والديه ، كما نرى في شكل (١٦٧) .

(1) David Talbot Rice, Art Of the Byzantine Era , Themes And Hudson, Ltd . London , 1963 , P. 53 .

(*) هذه السيدة ابنة القائد بليزاريوس القائد الأعلى في الجيش البيزنطى -

أما الصور الشخصية الدينية فيختلف مفهومها في التصوير البيزنطي عن مفهومها في أنواع التصوير الأخرى ، ويرجع ذلك إلى أن الهدف من تصوير معظم هذه الشخصيات المقدسة ، لم يكن بدافع تصوير الشخصية بعينها ، وإنما تقديساً لها. وكما أن معظم الوجوه المصورة في لوحات الفسيفساء لم تكن بالقطع تحمل الملامح الأصلية أو الطبيعية ، كاللوحات الخاصة بتصوير عناصر الثالوث المقدس ، التي يمكن أن نجزم بأن أصحابها لم يجلسوا قط أمام الفنان لتصويرهم في لوحاته ، وإنما اعتمد على قدسيتها وصفاتها الروحية التي حاول الفنان من خلالها التعبير عن ملامحهم الخاصة ، والتي نلاحظ فيها بالرغم من ذلك - أنها لم تختلف كثيراً منذ بداية العصور البيزنطية حتى آخرها . وكذا ينطبق الحال على صور وجوه الملائكة والإنجيليين ، إلا صور القديسين ورجال الدين ، حيث يتبين فيها إختلاف ملامح كل قديس عن الآخر فقد كانت تصور شخصيات حقيقية بعينها ، وتتمتع بمكانة خاصة لدى الأفراد .

وعند النظر إلى صورة وجه السيد المسيح علي سبيل المثال - نجد أنها إتخذت بعض الملامح والصفات والأوضاع التي يسهل إدراكها بمجرد النظر إليها ، فقد اعتمدت صورة السيد المسيح على شكلين إثنيين ، " الصورة اليونانية حيث السيد المسيح مصوراً على أنه شاب صغير بدون لحية ، أما الصورة الشرقية فيظهر فيها في صورة رجل ناضج في سن الثلاثين له شارب ولحية قصيرة وشعر طويل يتدلى على الأكتاف ، ولكن في التصوير اليوناني فإنه يصور أحياناً بشعر طويل وأحياناً قصير ، والنموذج الذي يتضمن اللحية موصوف بأنه النموذج المسيحي ويبدو أنه صدر من فلسطين " (١) .

وهذان النموذجان نراهما في الشكلين (١٦٨)، (١٦٩) ، فالصورة الأولى هي صورة نصفية للسيد المسيح داخل حلية جدارية ، وتبدو على ملامحه صغر سنه وتحيط برأسه الهالة المقدسة بداخلها الصليب المطعم بالصدف والأحجار الكريمة ، أما الصورة الثانية فيظهر فيها السيد المسيح الملتحي ، التي أصبحت من النماذج الشائعة في القرن العاشر الميلادي " (٢) . وهو مصور جالساً على العرش ، بيد مرفوعة بحركتها المميزة ، ويجب الإشارة هنا إلى " الأخطاء التي وقع فيها المرممون في منتصف القرن التاسع عشر حيث يظهر الصولجان ذو اللون الأحمر في يده اليسرى ، وقد كان السيد المسيح من قبل مصوراً يحمل كتاباً مفتوحاً على النص ، أنا هو ملك المجد ... ، وقد تم تصويره ملتحياً بالرغم من أن تصويره في رافينا يعتمد على النموذج عديم اللحية " (٣) .

(1) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press Oxford , 1911. P. 672.

(2) Paul Zucher, Style in Painting, Dover Publications, Inc., New York , 1963, P. 69.

(3) Guiseppe Bovini, Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New york, P. 100 .

وأهم ما يميز فسيفساء الصور الشخصية خلال هذا العصر، هو أنها اتخذت أحجاماً متناهية في الصغر، سواء في مساحتها الكلية أو أحجام القطع داخلها، فكانت في النهاية عبارة عن لوحات صغيرة محمولة تحتوى على صورة نصفية للشخصيات المقدسة، كالسيد المسيح والعذراء وبعض رجال الدين، وأهم هذه الأعمال : الصورة النصفية التي تخص السيد المسيح في شكل (١٤٠) -

كما ظهرت لوحات كاملة صور فيها الجسم الأدمى بأكمله ، مثال ذلك صورة النبي « صمويل » الذي يبدو في شكل (١٧٠) واقفاً يصلى ويتجه ناحية اليمين - يمين اللوحة - حيث تظهر إشارة للسماء في الركن العلوى منها .

ومن أشهر الصور الثنائية في هذه اللوحات : صورة القديسة آن التي صورت بكامل جسدها وهي تحمل العذراء . وصورة أخرى تظهر فيها العذراء تحمل المسيح طفلاً ، ولكنها هنا تبدو في وضع نصفى كما في شكل (١٧١) ، وهي تحمل السيد المسيح وهو يحاول تطويقها بذراعيه في وضع ملئ بالرفقة والحنان الذى نتبينه أيضاً من خلال نظرات أعينهما . كما تتداخل الهاتان المرسومتان خلف راسيهما ، واختص السيد المسيح برسم الصليب القضى اللون داخل الهالة الخاصة به ، وبدت العذراء بزيها المعتاد ذو اللون الأزرق الموشى بالخطوط الذهبية ، في حين ارتدى السيد المسيح عباءة ذات لون ذهبي خالص . وخلفية اللوحة منفذة بالمكعبات الذهبية تخللتها كتابات يونانية باللون الأحمر .

وهناك نموذجين للصور النصفية لشخصيتين مقدستين تتمتع كل منهما بتأثير دينى قوى على الأفراد ، ففي شكل (١٧٢) تظهر صورة " القديس نيكولاس (Nicholas) الملقب بصانع المعجزات " ^(١) . وشكل (١٧٣) يصور القديس جون كريسوستوم (John Chrysostom) وذلك يتضح من النقش المحرق في الخلفية على جانبي الهالة المقدسة ، " ويعنى القديس يوحنا ذو الفم الذهبى ، وهو أحد القديسين القلائل اللذين حظوا بالتبجيل في الكنائس الشرقية والغربية " ^(٢) .

ونلاحظ في هاتين اللوحتين التشابه الكبير في وضع الشخصية في كل منها ، وحركة اليدين ، وإشارات الأصابع ، وكلاهما يحمل الإنجيل بيده اليسرى ، وهو مماثل لوضع السيد المسيح المصور في قباب الكنائس الذى يحمل الإنجيل ويبارك بيده اليمنى

(1) Alice Bank , Byzantine Art , Aurora Art Publishers Leningrad, 1977 - 1985, P. 230 .

(2) P. B. Hetherington, Mosaics , Paul Hamlyn , London , 1967 , P. 28 .

ويظهر الاختلاف في الملابس والملاح الخاصة بكل منهما ، حيث يظهر القديس «نيكولاس» برأس بيضاوى ويتميز بشعر وشارب ولحية ، نفذوا جميعاً باللون الأبيض ، ورسمت خلف رأسه هالة اختلفت في شكلها عن الشكل المعتاد، حيث امتلأت بعدد كبير من الصليبان الصغيرة التى تبادلت اللون الأخضر والأحمر على الخلفية الفضية .

أما رأس القديس « جون » ، فهى كبيرة الحجم ووجهه يتخذ الشكل المثلث فهو يحتوى على جبهة عريضة مجمعة ، وذلك دلالة على عبقريته وثقافته الواسعة - التى عرفت عنه والتى أراد الفنان التعبير عنها بهذه الصورة - ، واختلف لون خصلات الشعر الشارب واللحية عن اللوحة السابقة حيث نفذها الفنان بالدرجات البنية .

وقد تكرر شكل الهالة المرسومة خلف رأسه ، ولكن مع زيادة صغر أحجام الصليبان المرسومة بداخلها والتى بدت خلفيتها بيضاء اللون ، واللوحة بأكملها منفذة على خلفية ذهبية .

وبالإضافة إلى الأمثلة السابقة للصور الشخصية ، فقد كانت هناك صوراً للعناصر الأدمية التى يتم التعرف عليها دون النظر للملامح الوجهية ، وذلك من خلال بعض الصفات المرتبطة بها أو بعض الرموز المتلازمة معها أو نقش يعبر عنها ، وذلك فى حدود معينة حتى لا تجذب إنتباه المشاهد إليها وتصرفه عن الشخصية الأساسية ، وكان الفنانون فى تحقيقهم لهذه الأهداف يتجهون إلى تصوير هذه الشخصيات أو العناصر الأدمية وتوزيعهم فى أماكن خاصة داخل الكنائس ، كما إتخذت هذه الشخصيات صفات وأوضاع تشكيلية مميزة . فقد احتلت معظم المساحة الرئيسية ، كما حرصوا على تصوير هذا الشكل فى وضع المواجهة فهو ينظر مباشرة إلى المشاهد ، وذلك لتبينه فى غالبية الفسيفساء التى تظهر بها صورة السيد المسيح ، والعذراء والقديسين ... إلخ ، وذلك فى حالة الصورة المنفردة .

وقد تميزت صور الأدميين والوجوه بهذا الوضع الأمامى بفرض التعبير عن قداساتهم ، والوجود الفعلى لهم فى الكنائس بالنسبة للمصلين أو المتواجدين داخلها ، وكانت الوسيلة الوحيدة فى اعتقادهم للتحدث مع هذه الشخصيات المقدسة ، من خلال هذه الصورة حيث أنها تحيط بالصحن أو قاعة الكنيسة من كل الجوانب ، وبالرغم من أن هذا الوضع من أهم مميزات تصوير العنصر الأدمى فى الفسيفساء البيزنطية ، إلا أن أصوله ترجع إلى الفنون الشرقية حيث " أن أقدم تمثيل كامل فى التصوير - ليس فقط للإله وإنما لما تحى القرايين والكهنة - فى اتجاهات أمامية توجد فى بلاد النهرين ، وفى

دورا أوروبوس ، والتأثير الكبير للفن الفارسي في الشرق الأدنى ، لاسيما في سوريا والأناضول ، كان له أكبر الأثر على سيادة الصورة الأمامية في التصوير البيزنطي " (١) . والذي كان سبباً كبيراً في وجود هذا الطابع المتشدد الذي سيطر على أشكال العناصر الأدمية ، والذي ظهر بصورة واضحة في صور السيد المسيح والعذراء - الصور المنفردة - أو في صور القديسين المتجاورين في أغلب الكنائس - أما في صور التجمعات التي يتواجد فيها أكثر من شخص فلا يتناسب تصوير هذه العناصر الأدمية في وضع المواجهة وخاصة في حالة تصوير موضوع معين كحدث ديني أو تاريخي - حيث يختفي التفاعل بين الأشخاص وبعضها ، فأصبحت الطريقة المثلى لتصوير الوجه هي الوضع الجانبي لشخصين متقابلين ، وكلما زادت تجمعات الأشخاص تظاهر الشخصية الأكثر قدسية في وضع المواجهة كما في لوحة السيد المسيح أو العذراء التي تنتمي لموضوعات التصوير الإمبراطورية .

أما في بعض مشاهد الإحتفالات الدينية مثل الصعود والبشارة والتعميد والدخول إلى القدس ... إلخ ، والتي يعتبر الحدث فيها هو الأساس فقلما نجد وجه آدمي في وضع المواجهة وفي هذه الحالة يتم إنفصال المشاهد عن الشخصية المصورة ويتبقى إنفعاله مع الحدث نفسه .

ولذلك لجأ الفنانون إلى طريقة جديدة في وضع الجسم الإنساني الذي إتخذ ثلاثة أرباع الجسد ، وفي حالة ثبات الجسد في وضع أمامي أو جانبي يظهر الوجه بهذه الطريقة - ثلاثة أرباع الوجه - " التي أصبحت من الأنماط السائدة في التصوير البيزنطي ، والتي تظهر بصورة واضحة في الصور النصفية المرسومة داخل الميداليات الدائرية وخاصة في "دافني" التي لم تعد فيها الصور الأمامية المتشددة هي المبدأ الأساسي ، حيث تم الإعتماد على الإتجاهات المائلة للوجوه ، فصارت تناسب المفهوم الجديد الذي إعتمد على الميدالية كشكل من أشكال التخيل والتي تعتبر أول علامة من علامات الإرتقاء والتخفيف في نظامه المتشدد " (٢) . وكما نرى في شكل (١٧٤) موضوع الدخول إلى القدس يتضح فيه الإستغناء التام عن الصورة الأمامية ، وظهرت فيه جميع الشخصيات في أوضاع مختلفة ، تربط بينهم الوحدة النفسية للعمل المصور .

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P. 44.

(1) Ibid, P. 29.

وقد احتلت صور الشخصيات والوجوه الأدمية مواقع معينة خصصت لها داخل الكنائس - بخلاف اللوحات الصغيرة المحمولة التي شغلت منطقة المذبح - وذلك تبعاً للأوضاع المختلفة التي اتخذتها ، فقد تنوعت أوضاعها بين أشخاص جالسين ، وأشخاص واقفين حيث يبدو الجسم بطوله الكامل (بأكمله) ، وصور شخصية نصفية تصور الجزء العلوى من الجسم ، وأخيراً الميداليات .

وتنحصر صور الأشخاص الجالسين في صورة السيد المسيح على العرش والعذراء كذلك ، سواء ظهر كل منهما بمفرده أو بجوار بعضهما البعض ، وصور الإنجليين ، وهم جميعاً يظهرون في وضع أمامى تماماً ، وكانت أنسب الأماكن لتصوير هذه الأشخاص الجالسة هي الأسطح المنحنية كالقبة والجزء الخارجى البارز من الكنيسة لتصوير السيد المسيح والعذراء ، أما الدلايات فخصصت لصور الإنجليين وهم مصورين في أوضاع مائلة ، وذلك حتى تتناسب في وضعها مع الإتجاهات المائلة للدلايات التي تحمل القبة ، فتصبح في مواجهة المشاهد أيضاً .

أما الشخصيات الواقفة فتتخذ بطبيعة الحال الجدران الراسية أو الأقبية البرميلية التي ليست على المحور الأفقى - وعلى الجدران الراسية للأقواس ، وذلك حتى يبدوون في وضعهم الطبيعي في الواقع ، حيث الرأس لأعلى والقدم لأسفل والذي يتطابق مع الفراغ داخل الكنيسة ، ولتحقيق الإتصال الحقيقي مع أرض الكنيسة والإيحاء بأنهم أشخاص حقيقية متواجدة مع المصلين ، لذلك فقد إتبع الفنانون في تصويرهم الإبتعاد عن المحاريب التي ترتفع على قواعد راسية أو الأقواس التي تحمل القبة أو القناطر المعلقة ، وفي حالة عدم إتصال هذه الشخصيات بالأرضية ، أى في حالة تصويرها في غير أماكنها كالجدران العلوية في كنيسة القديس أبولينار ، شكل (١٤٢) ، فقد إضطرت الفنان إلى تنفيذ مساحة أفقية من الألوان المتداخلة التي يقف عليها كل قديس على حدة ، أو يلجأ إلى تصوير اشربة من الزهور والنباتات الممتدة . وفي بعض الأحيان كانت توضع بعض العناصر الزخرفية التي تشبه المحارة* . وتختلف هذه الأرضية باختلاف الشخصية التي تقف عليها ومدى قداستها .

(*) تمثل المحارة مقتبس من أرضيات القسيفساء التي اشتملت على شكل المحارة ، والذي أصبح القاعدة الأساسية لأسلوب تنفيذ أرضيات القسيفساء منذ أواخر القرن الرابع الميلادى وما بعده .

وتلى الشخصيات السابقة في أهميتها الصور النصفية أو الجنود العلوية للشخصيات المقدسة ، وهي دائماً تظهر على الجدران الرأسية التي لابد أن يكون لها اطر محيطة بها - باستثناء صورة السيد المسيح في القباب - أو قاعدة أفقية يتم بها قطع جنود الأشخاص فنلاحظ عدم ظهور الشخصيات بهذه الصورة في المساحات الجدارية الكبيرة في الكنائس حيث لا توجد أجزاء سفلية ، وتعد المحاريب الغير عميقة والمتخفضة وحواف الأقواس هي الأماكن المثالية لإحتواء هذا النوع من الصور ، كما يتبين في شكل (١٧٥) .

وأخيراً صور الوجوه الشخصية داخل الميداليات الدائرية التي يظهر فيها الراس والأكتاف فقط مثل صور الميداليات النصفية في كنيسة القديس فيتال في أوائل العصور البيزنطية ، والصور النصفية في هوزيوس لوكاس شكل (١٧٦) ، الذي يضم أربعة ميداليات تتضمن صور العذراء ، والقديس يوحنا المعمدان ، واثنين من كبار الملائكة ، وفي شكل (١٧٧) تظهر صورة السيد المسيح داخل إحدى هذه الميداليات وتوجد في نفس الدير أيضاً .

ويذكر أوتوديموس في ذلك أن الهدف من " غياب الجزء الرئيسى من الجسم له أهمية دينية تؤكد على الطبيعة الروحانية لهذه الكائنات السماوية " (١). وقد اختلفت ألوان الخلفيات في هذه الميداليات وتنوعت بين الدرجات الزرقاء والذهبية والفضية ، وتميزت بالأشكال الزخرفية المختلفة في الأطر المحيطة بها ، كما اختلفت أيضاً في طريقة المعالجة التشكيلية للخطوط والألوان لهذه الصور والعناصر الأدمية بشكل عام .



الفصل الثالث

الحركة واللون في تكوينات الفسيفساء البيزنطية

- الاتجاهات الفنية المختلفة في الفسيفساء البيزنطية .
- العناصر الأساسية في تكوينات الفسيفساء .
- الحركة .
- الحركة في الفسيفساء البيزنطية وأنواعها .
- اللون وأهميته في الفسيفساء البيزنطية .
- اللون الذهبي في خلفيات الفسيفساء البيزنطية .

الفصل الثالث

الحركة واللون في تكوينات الفسيفساء البيزنطية

■ الاتجاهات الفنية المختلفة في الفسيفساء البيزنطية

تميزت أعمال الفسيفساء البيزنطية بأسلوب فني خاص ، فهي تختلف في معالجتها التشكيلية عن غيرها من الفنون السابقة ، وذلك بوصفها أعمالاً فنية يتوافر فيها عناصر التصميم المختلفة - دون النظر إلى نوعية الخامات - والتي اتخذت طرقاً معينة في رسم الموضوعات والتكوينات الخاصة بها .

وقد تميز الأسلوب المتبع في الفسيفساء البيزنطية منذ البداية بالبعد عن تصوير الطبيعة ونقل الواقع . فقد كان القرن الخامس الميلادي يشير بالدليل على أنه عصر التجديد والتجريب والذي ظهرت فيه صيغ جديدة وتركيبات قياسية للزخرفة الأثرية - والتي تتجلى في إثنين من مباني التعميد في راهينا^(١) . مثل المعمودية الأرثوذكسية والمعمودية الأريائية .

وبعد أن سادت الكلاسيكية في الفنون الوثنية السابقة للفنون المسيحية والبيزنطية ، وبالرغم من ظهور تأثيراتها الواضحة على الفسيفساء البيزنطية ، إلا أن الفنانين فضلوا - وخاصة في البداية - الابتعاد عن هذه الكلاسيكية التي لا تتفق مع طبيعة الفن البيزنطي الديني ، والتي إتضحت في كثير من الموضوعات[■] التي يبرز وجودها ، وذلك لأن الفن البيزنطي هو الفن المسيحي حيث المضمون الديني الذي يسود على غيره ، لذلك " فإن عمق ومدى الأشكال الكلاسيكية يمكن ملاحظتها من خلال التعبير عن الموضوعات المسيحية ، وكان الإهتمام الأساسي في الفن الكلاسيكي يتمثل في إدراك البنيان العضوي للجسد البشري ، وقد ظل ذلك قائماً في الفن البيزنطي بالرغم من ظهور أسلوب تصوير الشخصيات وتجريدها من ماديتها " (٢) . وقد بقيت آثار هذه

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York 1994, P. 43 .

(2) Kurt Weitzmann, Classical Heritage in Byzantine Near Eastern Art, Various Reprints, London, 1981, P. 49 .

(*) ساد على الفن البيزنطي في المصور القسمية تصوير الشخصيات الأسطورية تبعاً للأدب الكلاسيكي والتصور المنقولة التي تتخذ أبعادها من الأباطرة والأساقفة .

الكلاسيكية مع مراعاة الإعتماد عليها بصورة مخففة في تنفيذ نوعية معينة من الموضوعات ، بالإضافة للموضوعات الدينية المسيحية - ألا وهي الموضوعات الدنيوية - كما سبق الإشارة - وأكثر ما يميزها أرضيات القصر الإمبراطوري .

ولم تظهر هذه الكلاسيكية بشكلها المثالي في معالجة الأشكال أو العناصر الأدمية ، وإنما حاول الفنانون فيها الإقتراب من الشكل الطبيعي للجسم الأدمي ، وذلك في حالة تصوير الشخصيات الأدمية ، أما في حالة تصوير الإله والشخصيات المقدسة التي تسمو لمكانته و قدسيته ، فقد إعتمد الفنانون على الشكل المجرد في سبيل التركيز على الروحانية .

وقد كان الفن المسيحي المبكر بمثابة المرحلة الإنتقالية للفن البيزنطي، وكان أسلوبه بداية واضحة ومحددة له ، وقد وصفه بعض المؤرخين بقولهم " إن نشأة هذا الفن المسيحي من الفن الوثني السابق له ، كانت تمثل سياق التعايش بين الأسلوبين الطبيعي والكلاسيكي خلال العهد المبكر " (١) . وكما يلاحظ أن هذا التعايش أدى إلى ظهور تفسيرات جديدة منها أن هذا الأسلوب الكلاسيكي قد إقتصر على الأعمال الدنيوية ، أما الفن الديني فقد إتجه إلى أسلوب تجريدي بعيداً عن تصوير الطبيعة والعالم الحقيقي الواقعي ، وذلك تحقيقاً للهدف الروحاني الذي يسمو بالعقيدة ، والتحرر من الأسلوب الوثني القديم حتى لا يكون الفن المسيحي امتداداً له ، كما أن الإعتماد عليه لا يناسب هذا الفن العقائدي ، ويقول في ذلك الكاتب كورت ويتزمان (Kurt Weitzmann) : " إن الفن البيزنطي لم يتضمن أي تطور مباشر من الكلاسيكية إلى التجريد الثنائي الأبعاد أو العكس ، ولكن الفنانين البيزنطيين يمكنهم استخدام الطابعين بحرية لتحقيق أغراضاً فنية معينة ، وهذه الملاحظات تشير إلى أنه ليس هناك مراحل كلاسيكية أو غير كلاسيكية مستقلة في الفن البيزنطي " (٢) . وإنما إتخذت مراحل زمنية معينة تفاوتت تأثيراتها وظهورها في الفسيفساء البيزنطية ، وظهرت الكلاسيكية في صورة موضوعات وأحداث يغلفها الأسلوب التجريدي الذي بدأ في طريقة تناول الموضوعات والشخصيات المصورة داخلها ، فعلى سبيل المثال " موضوعات النزول من على الصليب والعشاء الأخير والسيد المسيح يركب حملاً عند دخوله القدس ، جميعها تعني تفوق الأسلوب التجريدي على

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York 1994 , P.111 , 112 .

(2) Classical Heritage In Byzantine New Eastern Art , Various Reprints , London , 1981, P.

الواقعي " ومن ناحية المعالجة التشكيلية فيلاحظ فيها إختزال التكوين إلى أبسط شكل له يسمح بأكبر معالجة تجريدية ويجعله أكثر وضوحاً " (١) .

وقد سلك الفنانون في هذا المجال أسلوباً فريداً يميل بشكل واضح إلى أسلوب فني يميل إلى التحفظ، وذلك يعد نتيجة طبيعية للدمج بين محاولة الفنانين في الإبتعاد عن بعض سمات معينة في كلاً من الأسلوب الواقعي والأسلوب الكلاسيكي في تنفيذ عناصر تكويناتهم مما يوحى بتجسييمها المادي ، وبين حرصهم على المحافظة على إظهار تلك الأعمال والتكوينات في صورة مرئية واضحة . فتظهر الأشكال المتفردة بهذا الأسلوب الجديد ذات بعدين فقط وبعبدة عن التجسيم الذي يوقع الفنانين المنفذين لها في أخطاء بالغة ، فجاءت الأشكال مسطحة وجامدة تفتقر إلى المرونة والحيوية .

وقد تباين الإعتماد على هذا الأسلوب التحفظي في الأقاليم التابعة للإمبراطورية ، فقد كانت الكنائس في العاصمة حريصة على إتباع هذا الأسلوب المتحفظ ، وقد قام الفنانون بإجراء التجارب للوصول إلى أساليب فنية جديدة رغبة منهم في الخروج عن هذه التقاليد المتشددة ، مما أدى إلى إختلاف الأسلوب الفني الخاص بتنفيذ هذه اللوحات من منطقة إلى أخرى . فعلى سبيل المثال صور موضوع التجلي في كنيسةتين مختلفتين هما كنيسة القديس أبولينار في كلاسى براهينا ، وكنيسة القديسة "كاترين" في مصر ، وقد نفذ هذا الموضوع في الكنيسة الأولى بأسلوب رمزي، أما في الكنيسة الثانية فقد غلب عليه الأسلوب التجريدي ، والسبب في ذلك أن كلاً من الكنيسةتين السابقتين تمثلان تقاليد تصويرية إقليمية خاصة وإهتمامات لاهوتية مختلفة ، فضلاً عن إختلاف ميول الفنانين وإبداعاتهم في كل منطقة .

ومن المثالين السابقين يتضح " مدى التعقد الذي وصل إليه التصوير البيزنطي خلال القرن السادس والذي تمثل في بعض المعالجات الجامدة لهذه الأعمال " (٢) بالرغم من أن هذه الفترة حدث فيها نضوج للتطورات التشكيلية والأسلوبية وخاصة بعد فترة التجريب التي دامت طوال القرن الخامس الميلادي .

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P. 21 .

(2) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994, P. 114 .

وقد أدت الصراعات التي قامت ضد الأعمال الفنية في القرنين التاليين - السابع والثامن - إلى التأثير بصورة واضحة على أسلوب هذه الفسيفساء، فزادت من الإبتعاد عن الطبيعة وساد التجريد بصورة واضحة واختفى تصوير الأشكال الطبيعية بشكل ملحوظ، وأصبح أكثر ما يميز هذه الفترة الميل إلى استخدام العناصر النباتية والهندسية ذات الطابع الزخرفي. أما الأشكال الأدمية والحيوانية فقد فقدت الكثير من طبيعتها وقلت التفاصيل الخاصة بالأجسام والملابس، فبدت هذه الأشكال أقرب إلى التخطيطية، " وأسلوب معالجة الملابس بهذه الطريقة والتصميم الخطى للعيون المحدقة يمثلان تعبيرات واضحة عن التجريد الذي ساد هذه الفترة، وبلغ أوجه في القرن الثامن الميلادي - وأوضح مثال على إتباع هذه المعالجة الثنائية للخطوط يوجد في فسيفساء أبو لينار في كلاس في الجزلية التي تصور ملابس « إبراهيم » وهو يقتاد « اسحق » إلى المذبح ٦٧٣ - ٦٧٩ م^(١).

ولقد استمرت سيطرة الأسلوب التحفظي على لوحات الفسيفساء حتى القرن التاسع والذي أطلق عليه بعض النقاد والمؤرخين تعبير " الأسلوب الإقتصادي المتكشف " (٢). والذي بدأ يخفف من حدته العودة إلى الإعتماد على القيم الجمالية التصويرية للفن الكلاسيكي واستخدام الأسلوب الواقعي محاولة من الفنانين التوصل إلى أساليب فنية أكثر تحراً وخاصة بعد فترة التحطيم، وظهور هذه الإتجاهات الفنية الجديدة كان سبباً في " وضع نهاية لهذا الأسلوب التجريدي في نهاية القرن التاسع وبداية العاشر الميلادي، وتحولت الأعمال الفنية إلى المعالجة الطبيعية الكلاسيكية للأجسام والملابس وتعبيرات الوجوه " (٣). وعرفت هذه الفترة في الفن البيزنطي بفترة « الإحياء الفني، والتي أطلق عليها أيضاً « النهضة المقدونية »*، وتميّزت الأعمال في تلك الفترة بالميل إلى التقليد والمحاكاة.

(1) Kurt Woltzmann, Studies in the Arts at Sinai, Princeton University Press, New Jersey, 1982., P. 75.

(2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P. 56.

(3) Kurt Woltzmann, Studies in the Arts at Sinai, Princeton University Press, New Jersey, 1982., P. 78.

(*) ارتبطت هذه النهضة بفترة حكم الأسرة المقدونية وذلك يرجع إلى دور حكمائها في رعاية الفن واقتصرت على البلاط الملكي في القسطنطينية واقتصرت عليه وحده.

وقد وصفت كلاسيكية هذه الفترة " بالسطحية في معالجة الشخصيات وتمثلت في ذلك مع الأسلوب الطبيعي الذي لا يقدم المثالية البطولية للشخصية المصورة " (١). على غرار ما كان يحدث للفنون الإغريقية ، واقتصرت الكلاسيكية على الموضوعات فقط .

ومن ناحية أخرى كان للتأثيرات الهيلينستية دور واضح في تغيير طابع الجمود والجفاف الذي سيطر على لوحات الفسيفساء البيزنطية، وإثارة الحيوية والمرونة على تكويناتها مما جعلها تتمتع بالشمولية والإنسانية، مما قلل من هذا الطابع المتشدد الغالب على الزخارف البيزنطية، حيث إتجه الفنانون إلى ربط عناصر الصورة الواحدة مع بعضها من خلال الحركات والإيماءات ، التي بالرغم من بساطتها وتنفيذها في إطار محدود إلا أنها أكسبت هذه الأعمال قدراً من التحرر بصفة عامة .

ويقول في ذلك الدكتور، ثروت عكاشة ، " حملت المنجزات الفنية في ظل الأسرة المقدونية خلال القرن التاسع إلى ما بعد هذا التاريخ كل دلائل الإحياء الفني (Renovatio) من ناحية ، ومن ناحية أخرى قدمت طرازاً جديداً معبراً عن إتجاه شكلي جديد على الرغم من إستيعاب هذا الشكل للفن الكلاسيكي اللاحق والفن البيزنطي الباكر ، ونلمس هذا الإحياء في إتجاهين ، أولهما : كانت معه إعادة إحياء للمنجزات الفنية السابقة لفترة التحريم ، وثانيهما : تعلق شديد بالمنجزات الكلاسيكية " (٢) . والإتجاه الأول يتمثل في لوحة الجانب الشرقي لكنيسة آيا صوفيا - شكل (١١٥) - أما الإتجاه الثاني فيتمثل في أغلب أعمال القرن العاشر الميلادي .

" ولم تعد الكلاسيكية تتوافق مع التيار العام خلال القرن الحادي عشر الميلادي " (٣) . حيث سلك الفنانون إتجهاً جديداً نحو المعالجة التعبيرية الأكثر حيوية في أعمال الفسيفساء ، فظهرت الخطوط الإنسيابية للوجوه واللامع التي حرص فيها الفنان على الإهتمام بإظهار الإنفعالات الخاصة بها، والتي تحمل معان مختلفة وتعكس أحاسيس درامية متنوعة . " وقد كان إكتمال هذا الأسلوب التعبيري وتبلوره خلال القرن

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York, 1994 , P. 194 .

(٢) تاريخ الفن ، الفن البيزنطي ، الجزء الحادي عشر ، د. سماء الصباح ، القاهرة ، ص ٢١٧ ، ٢١٩ .

(3) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press , New York, 1994 , P.194 .

الحادى عشر الميلادى وهو يتضح فى فسيفساء آيا صوفيا ودير دافنى علماً بأن بدايته كانت فى أعمال الفسيفساء فى باليرمو" (١) .

وأوضح الأمثلة التى تبين هذا الأسلوب فى آيا صوفيا، هى لوحة الفسيفساء التى تظهر فيها كل من العذراء والإمبراطورة « إيرينى » وزوجها بعلامح واضحة ، وقد تميز وجه العذراء بالخطوط الرقيقة مما يوحي بالعذوية والهدوء . شكل (١١٩) .

وأدى هذا الإهتمام التدريجى بإظهار الإنفعالات أو التعبيرات الوجهية أن ظهر ما يعرف " بالأسلوب المتكلف الأكثر تأثيراً ومبالغة مع نهاية القرن الثانى عشر ، وأشهر هذه الأعمال التى تتبع الأسلوب المتكلف الفسيفساء الصقلية فى مونريال " (٢) . حيث تبدو وجوه الشخصيات ذات تعبيرات حزينة وترتدى أجسامهم ملابس تتجمع وتلتف الالتفاتات كثيرة ، وهذا ما يميز ذلك الأسلوب المتكلف .

وظهور هذين الأسلوبين لا يعنى إختفاء الأسلوب الآخر ولكن الإعتماد عليهما يتوقف على تقبل الأقاليم لهما ، والتى نشأت بها أو التى إنتقلت إليها عن طريق الفنانين البيزنطيين ، اللذين كانوا ينتقلون من إقليم إلى آخر حاملين الأساليب الفنية المختلفة ، والتى كان مصدرها فى أغلب الأحيان القسطنطينية .

وبالرغم من هذه الإتجاهات الجديدة وإجتهادات الفنانين البيزنطيين لتطوير الأسلوب الفنى للوحات الفسيفساء إلا أن هناك بعض الآراء^٣ الخاصة بالناقدين بيرس (Peirce) و تايلر (Tyler) ، حيث " أشار كل منهما إلى الفن البيزنطى بالجفاف والجمود حتى القرن الثانى عشر الميلادى ، مضيفين إلى أنه على الرغم من ظهور أفكار جديدة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين ، إلا أن الفن البيزنطى إنتهى مع قدوم الفرنجة ونهب القسطنطينية عام ١٢٠٤ م ... ولكن جاء رأى العالم الفرنسى جابريل ميليه (Gabriel Millet) معارضاً لهذه الآراء وأشار إلى الالتفات إلى أهمية هذه المرحلة الأخيرة فى عدد من الإصدارات والدراسات التى تعد هذه الأعمال ذات جودة عالية ، والتى كانت نتاج العشرة أعوام الأخيرة ، وكان خطأ بيرس ، و تايلر ، ليس عند تقدير جودة هذا الفن بل فى سوء تقدير طابع هذا الفن عندما وصفوه بالجمود والصلابة وهو العكس

(1) Op. Cit . P. 261.

(2) Loc . Cit .

(*) ذكرت هذه الآراء فى كتاب صغير عن الفن البيزنطى عام ١٩٢٦ ميلادية .

يتميز عن غيره بالحيوية والإنسانية وإحساسه العميق بالبهجة والزخرفة، لأن الشخصيات تبدو طبيعية والمشاهد براقية ومكتملة ويتضح فيها الإهتمام بالتفاصيل " (١) . وقد رأينا ميلاد هذا الأسلوب الإنساني خلال القرن الثاني عشر، وأوضح مثال لذلك الفسيفساء التي تصور العذراء والقديس يوحنا المعمدان يتوسطهما السيد المسيح في لوحة الضراعة شكل (١٥٦) ، والتي نلاحظ فيها النظرة التأملية في عيني كل من السيد المسيح والعذراء في حين يبدو القديس « يوحنا » متأثراً للغاية وتغلب عليه مشاعر الحزن ، فضلاً عن الطبيعة التي رسمت بها الملامح وخصلات الشعر واللحية التي تخص كل من السيد المسيح والقديس « يوحنا » ، ويعتبر هذا النموذج السابق بمثابة بداية الأسلوب الجديد الذي تلازم مع فترة الإحياء الأخرى خلال عهد البايولوجوس " (٢) .

وهذه النهضة التي حدثت في عهد الأسرة البايولوجية كان هدفها الأساسي هو زيادة الإهتمام بالتعبيرات الإنسانية ، والعودة من جديد إلى الإتجاه الكلاسيكي في إبراز البعد الثالث بعد زواله في القرون التالية للنهضة المقدونية " والذي يتضح من الأمثلة السابقة في آيا صوفيا التي تتمتع جميع الأعمال فيها بالحيوية والميل إلى التفاصيل في رسوم الأشخاص والملابس والتي لا يوازيها أي إتجاه آخر سابق في الفن البيزنطي ، ... ، بالإضافة إلى فسيفساء كنيسة (المخلص) التي يتبين فيها أفضل الأعمال التي ظهرت خلال حركة الإحياء " (٣) .

وأفضل الأمثلة التي تبرز هذا الإتجاه هي صورة السيد المسيح والعذراء التي نلاحظ فيها دقة الملامح المرسومة ووضوحها والإهتمام بدراسة الملابس وثناياتها في عباةتهما ، ويتجلى الإهتمام بالتفاصيل في رسم أصابع الأيدي والتاج الخاص بالأمير « إسحق » ، الذي رسم في يسار اللوحة أسفل العذراء ، في شكل (١٧٨) ، والتي نتبين منها الاختلاف الواضح في التعبيرات البادية على الوجوه في هذه اللوحة عن اللوحة السابقة ، حيث يبدو السيد المسيح والعذراء في ملامح تعكس المشاعر الفياضة المليئة بالحنان والشفقة .

(1) David Talbot Rice , Art Of the Byzantine Era , Thames And Hudson , Ltd , London , 1963 , P. 220 .

(2) Loc . Cit .

(3) Op. Cit., P. 222 , 223 .

ويعيداً عن جدران الكنائس تمثل هذه المرحلة: واحدة من أفضل الإبداعات البيزنطية، وهي عبارة عن صورة مصغرة تضم الشهداء الأربعين، اللذين تبدو التحفظية على هيئتهم ووضعهم بوضوح وذلك لأنها تتبع النموذج البيزنطي المثالي القديم^(١). وهي كما نرى في شكل (١٧٩)، حيث الإهتمام بتفاصيل أجسامهم التي رسمت في حركات طبيعية، كما تبدو الكلاسيكية والتعبيرية على ملامح وجوههم التي توحى بضعف واستسلام هذه المجموعة من الرجال اللذين أوشكوا على الموت دون أية محاولة للهروب.

وهذه النهضة الفنية الجديدة في العصور الأخيرة للفن البيزنطي قد أحدثت تجديداً في فن الفسيفساء " وقد توصل المؤرخ اينالوف (Ainalof) في ذلك إلى أن الأعمال البيزنطية خلال القرن الرابع عشر تعود إلى مزج أساليب الغرب مع التقليد البيزنطي القديم بحيث تؤدي إلى الأصالة المبدعة، ومن الصحيح أنه كانت هناك علاقة وثيقة بين البلاط الملكي لأسرة «باليوولوجوس» وياقي أوروبا - وخاصة إيطاليا خلال هذه الفترة - ولكن يبدو أن الأعمال البيزنطية هذه توضح مدى التأثير الإيطالي المباشر، ... ، ويمكن إستثناء فسيفساء كنيسة المخلص حيث أنها تخلو من التفاصيل التي تشير إلى أي إستلهام من الإتجاهات الإيطالية^(٢). وقبة كنيسة فيتى ديجامى (Fetiye Djami) توضح هذه الإتجاهات الجديدة في بداية القرن الرابع عشر والتي نلمسها بوضوح عند مقارنة صورة السيد المسيح الذي يحيط به الأنبياء في القبة، والتي ظهرت في شكل (١٣١)، وهي تبدو أكثر رقة وعذوبة من صورة السيد المسيح الحاكم في دير دافنى، شكل (١٢٧)، والتي تعود إلى القرن الحادي عشر، فضلاً عن الحيوية البادية في توزيع جلسات ووضع الأنبياء: وهي تعتبر أفضل وأصغر زخارف الفسيفساء في القبة البيزنطية من حيث التكوين واللون وتمثل نهاية للفسيفساء البيزنطية والتقليد الأصلي الذي دام أربعين عاماً ... وفسيفساء فينيسيا توضح خصائص هذه المرحلة الأخيرة للمدرسة البيزنطية ومدى إتجاهها إلى التفاصيل الثانوية المكملة للملابس والمعمار، بالإضافة إلى البهجة والخفة التي غلبت على اللوحات بشكل عام^(٣).

(1) Kurt Weitzmann, Classical Heritage In Byzantine Near Eastern Art, Various Reprints, London, 1981, P. 66.

(2) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hachet Art Books, New York, 1935, P. 229.

(3) Ibid, P. 230, 231.

وفي نهاية الحديث عن أسلوب هذا الفن أمكن التوصل إلى أنه بالرغم من تعدد الأساليب الفنية وتطورها في الفن البيزنطي كما ذكره كورت ويتزمان^(١) « إلا أن الطابع الكلاسيكي لم يزل أبداً في هذا الفن، كما أن الظروف البيئية والفنية ساعدت على استمرار هذا الطابع خاصة أن العالم البيزنطي لم يتأثر بالغرب إلا في فترة الإحتلال اللاتيني في القرن الثالث عشر الميلادي، وقد أفسح الطريق أمام الأسلوب التجريدي في القرون الأولى منذ منتصف القرن السابع حتى أوائل القرن التاسع^(٢). وقد تلازمت هذه الأساليب المتباينة جنباً إلى جنب مع التحفظية التي سادت أعمال الفسيفساء البيزنطية في ذلك الوقت.

■ العناصر الأساسية في تكوينات الفسيفساء :

تحتل التكوينات الفنية البيزنطية مكانة خاصة وفريدة، وتختلف عن التكوينات الفنية التي تنتمي إلى العصور الأخرى وذلك يرجع بشكل أساسي إلى نوع الخامات وطبيعة تنفيذها على مساحات كبيرة من الجدران، مما يتيح للفنان مجالاً أكبر وأوسع لإستخدام عدد أكبر من العناصر الفنية داخل التصميم، فكان من الصعب أن تقتصر مساحة الجدار هذه على رسم شخصية واحدة - بخلاف منطقة المذبح في الجزء الدائري البارز في شرقية الكنيسة أما منطقة القبة التي سادت فيها الصور النصفية للسيد المسيح فكان الفنان يلجأ إلى شغل هذه المساحة من خلال تقسيمها هندسياً بواسطة شرائط طولية مركزها هذه الشخصية وتتجه إلى الخارج - كما أن هذه الجدران تتصل فيما بينها وتمتد إلى أعلى وإلى أسفل وإلى اليمين واليسار، فذلك كان ادعى إلى إدراك الفنان هذه المساحات الهائلة التي يجب عليه تغطيتها وملئها بمجموعات من الأشخاص والعناصر المحيطة والمكملة لها، والتي ترتبط فيما بينها من خلال موضوعات التصوير الروائي التي إعتد عليها البيزنطيون في تنفيذهم للفسيفساء في الكنائس، كما إندمجت هذه المساحات المتجاورة من خلال بعض الوسائل التشكيلية التركيبية والتي تخلق وحدة بصرية متناغمة، وقد إتبع الفنانون في توزيع تكوينات الفسيفساء داخل فراغ الكنيسة أسلوباً خاصاً يعتمد على فكرة التضاؤل المنظوري^{**} الذي يجعل من الأشخاص

(1) Classical Heritage In Byzantine Near Eastern Art, Various Reprints, London, 1981, P. 80.

(2) Loc. Cit.

(*) الأسلوب التجريدي الذي ظهر في تلك الفترة لا يمثل إحدراً فنياً ولكنه أسلوب مميز للتعبير عن الصفات الروحية.

(**) التضاؤل المنظوري أو التسيبي يعرف أيضاً بالمتطور السلبي أو المتطور المكسي.

أو التشكيلات الفنية المصورة في أعلى الكنيسة تتساوى في حجمها مع الأجسام المنخفضة والتي تتطابق في حجمها وارتفاعها مع الحجم الطبيعي للمشاهد ، وذلك يعنى أن هذه الأجسام العلوية تتمتع بالحجم المذهل إذا إقترينا منها .

ويمكن الإقتراب من هذا المفهوم إذا تعرفنا على المفهوم الغربى في التصوير داخل الكنائس، حيث كانت المساحات الرأسية مقسمة إلى مساحات أفقية متساوية، وبالتالي تتضاءل صورة الشخص المرسوم تدريجياً حتى تصغر في الحجم وتصبح أكثر قصراً ، وبالتالي " فالاعتماد على المنظور السلبي أو العكسى كان الهدف منه هو الحفاظ على الحجم الجوهرى للصورة من التشوه البصرى " (١) . وبذلك نجح الفنانون البيزنطيون في التحكم في رسوم نسب الأشخاص والصور المنفذة على الأسطح المستوية والمنحنية ، وذلك تبعاً لما توقعوه من التشوهات الناتجة عن الرؤية من أسفل الأسطح المستوية، وقد تم رسم الأشكال أكثر استطالة وأكبر في العرض وخاصة في الأجزاء العلوية البعيدة .

أما الأسطح المنحنية فيتضح فيها زيادة الإستطالة في سيقان الأشخاص - على سبيل المثال - وذلك حيث أن الأجزاء السفلية من أجسامهم تقع في الجزء المنحنى من جسم القبة أو القبو، والأجزاء العلوية تقع في الجزء الأكثر إنحناء ، والذي تقترب نياً زاوية الرؤية من تسعين درجة بالنسبة للمشاهد - وبذلك تظهر الأشخاص بأشكال مشوشة إذا رسموا بنسبهم الطبيعية ، وبإتباع هذا الأسلوب العكسى ، فإن الناظر إليها من أسفل يراها تبدو في وضع طبيعى إلى حد ما .

ويجب الإشارة هنا إلى أنه قد تم إستبعاد صورة الشخص بالكامل في القبة ، وذلك لأنه يظهر في وضع الرقود على وجهه ، أو يبدو أنه يسقط من أعلى . وعلى نوع آخر من الأسطح المنحنية مثل المحاريب الرأسية تختلف معالجة رسوم الأشخاص التي صورت على الحواف الخارجية للمحراب الشبه إسطوانى . وهذه الصور يصعب رؤيتها من الأمام ويمكن رؤيتها فقط عند الوقوف في وسط الكنيسة من بعد - حيث الضريح المقدس وحواجز الأيقونات - وبالتالي عند النظر إليها من هذه المنطقة يتبين أنها تتضاءل في العرض أى تبدو نحيلة أكثر من الشكل الطبيعى لها ، وتقادياً لذلك التشوه إضطرب الفنانون إلى رسم صور الشخص بزيادة في العرض بحيث تكون أكثر سمكاً من الصورة المجاورة لها والتي رسمت في وضع أمامى ، وتعد مناظر كنيسة هوزيوس لوكاس نماذج

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P. 31.

مذهلة ورائعة لهذا الحل " (١) ففي المحرابين الشبه دائريين في الممر المؤدى لصحن الكنيسة، يوجد منظر غسيل الأقدام، والشك في توماس، حيث صور القديس أندرو عند الحافة اليمنى للمحراب ويبدو فيها وكأنه يسير داخل اليمين بخطوة واسعة ورداء منتشر بالعرض فيزيد من تأثير النقوش العريضة حول الكتفين والردفين، أما القديس « لوقا » على الحافة اليسرى فقد تم تصويره وهو يرتدي نعله ويضع إحدى قدميه على كرسي مرسوم أمامه، وبذلك يتخذ وضعاً عريضاً هو الآخر. وذلك في لوحة شكل (١٨٠) التي تصور غسيل الأقدام، وجميع الأعمال التي إتبعت فكرة أو أسلوب التضال النسبي لا يمكن النظر إليها عن قرب أو من وضع المواجهة، لأنها ستبدو سيئة جداً، وذلك لأنها نفذت بغرض رؤيتها من أسفل ومن زوايا جانبية حسب الانحناءات المعمارية واتجاهاتها المختلفة (الراسية والأفقية والمائلة) داخل الكنيسة.

أما توزيع العناصر نفسها داخل التكوين الواحد فلم يتطلب أبداً الإعتماد على المنظور، لأن الفن البيزنطي يرفض المنظور والفراغ الثلاثي الأبعاد بجانب رفضه للعالم المادي. لذلك لا يتبع القواعد التي تحققه، ويتضح ذلك على سبيل المثال في لوحة العذراء التي تنتصف كلاً من الإمبراطور قسطنطين وجستنيان، شكل (١١٧)، ويلاحظ فيها أن العذراء صورت باعتبارها جالسة حاملة لطفلها السيد المسيح، ولكن الواضح غير ذلك فهي تبدو أقرب إلى وضع الوقوف، وذلك يرجع لعدم مراعاة الفنان إظهار البعد الثالث في رسم النسب التشريحية لجسدها، فضلاً عن الشكل المتوازي المستطيلات الذي رسم أسفل قدميها، ويتضح فيه الملاحظات السابقة.

وعندما كان التكوين يتضمن العديد من الشخصيات فإن المشكلة الأولى لدى الفنان هي كيفية وضع وترتيب الشخصيات في مشهد ذا مغزى - دون الإعتماد على المنظور بالطبع - وهذا المعنى سوف يوضح العلاقة بين هذه الشخصيات وبين البيئة المحيطة وحدود اللوحة، وحتى في التكوينات البسيطة التي تضم إثنين من الأشخاص فإن معظم الترتيب يمثل عبئاً على الفنان والفراغ المصور عندما يمثل بالعديد من الشخصيات التي تدلّ إلينا بالقصة المصورة فإن تكوين المجموعة له أهمية بالغة، وهذا النموذج الروالي يؤثر على شكل التصميم أكثر من وجود شخصية واحدة أو شخصيتين، "والحقيقة الماثلة في أن الفنان يروي القصة، لا تشير إلى أنه يقصد التعبير عن حدث معين أو نبأ معين لأن العكس هو الصحيح، خاصة أن الفنانين خلال هذه العصور الوسطى

(1) Ibid , P. 32 , 33 .

يصورون القصص من المخطوطات القديمة ، وينقلونها إلى الجمهور الذي يدرك عنها الكثير" (١) . وبذلك يكون التركيز الأساسي على كيفية إخراج هذه القصص الروائية في صور فنية تشكيلية، وانحصرت المشكلة أمام الفنانين ورجال الدين في كيفية بناء التصميم ككل والجمع بين عناصره المختلفة خاصة " وأن مبدعى هذه الأعمال كان هدفهم الرئيسي هو تمثيل الصيغ الرئيسية في الديانة المسيحية " (٢) ، مع مراعاة وضعها في قالب الشكل الأخلاقي المرتبط أساساً بالعقيدة والتقاليد الصارمة لديهم والبادية على الشخصيات المصورة التي يتم تركيبها معاً في الفراغ المحيط بالعناصر والنواتج عنها أيضاً .

" والفراغ كصفة من صفات التصميم يعتبر العنصر الوحيد ذو الأهمية الكبرى حيث أنه الوسيلة الرئيسية للفنون في عملية الخلق والمحاكاة .. كما يعمل على إيجاد الواقع المنعكس من عالم الحقيقة ، وهو يوجد كمعنى لتوحيد الصورة وتكوين ترابطها ، ومهما يكن الفرض منه فقد يمكن التعبير عنه في أساليب مختلفة ، والطريقة الوحيدة المبسطة هي طريقة تداخل الأشكال كما في أعمال الفسيفساء البيزنطية " (٣) .

وقد تباينت مساحات الفراغ داخل هذه التكوينات تبعاً لاختلاف الفترات الزمنية التي مرت بها هذه الفسيفساء ومدى تأثيرها بالفنون الأخرى ، ففي الأعمال الأولى القديمة وخاصة في أرضيات القصر المقدس بدت التأثيرات الرومانية في مساحات الفراغات الممتدة التي تخللت الموضوعات والعناصر الأدمية الدنيوية ، ولكن في " أوائل الفترة البيزنطية بدأ عمق المسافة الذي استخدمه الإغريق والرومان في الإختفاء وبدأ واضحاً في فسيفساء القرن السادس (الموضوعات الدينية) في كنيسة القديس فيتال ، فالمساحة هنا أضعف بكثير مما كانت في أعمال الرومان رغم أنها موجودة في ظهور بعض الأفراد أمام آخرين " (٤) . وبحلول القرن التاسع الميلادي زادت مساحة الفراغ مرة أخرى ، وأصبحت هذه التكوينات خالية من أية مناظر في الخلفية كما في تجمعات القديسين ورجال الدين ، بل إكتفى فيها في بعض الأحيان برسم شخصية واحدة أو بعض الأشخاص تبعاً لقدسيتها وظهورها منفردة بهذه الكيفية يعتبره البيزنطيون نوعاً من العبادة .

(1) Paul Zucher , Style In Painting , Dover Publications, Inc , New York , 1963, P. 48 .

(2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench , Trubner , London , 1941 ,

P. 5 .

(٣) برنارد مايرز ، الفنون التشكيلية وكيف تتنوعها ، ترجمة سعد المنصوري ، سعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٢٤٨ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٤١ .

ثم بدأ تدريجياً دخول بعض العناصر الرمزية كالأشجار و جذوع النخيل أو أجزاء من الستائر المتدلّية ، وبعض الخلفيات المعمارية سواء كان هذا المشهد داخلياً أو خارجياً ، أو تصويراً للطبيعة الجبلية ، وجميع هذه الأشكال المتعددة الخلفيات توافر وجودها في معظم تكوينات الفسيفساء في أغلب الكنائس البيزنطية .

ويجدر الإشارة إلى أن المناظر الكاملة للخلفية في هذه التكوينات البيزنطية لم تظهر في منتصف العصر البيزنطي (أو العصور الوسطى البيزنطية) ، والتي أطلق عليها النقاد اسم "الفترة الكلاسيكية" (١) . إلا أنها سادت في العصور الأخيرة ، والتي كانت بدايتها في أعمال « دافني » ، وبلغت ذروتها في فسيفساء كنيسة المخلص في القسطنطينية ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى كنائس فينيسيا وصقلية .

وكما يتبين في شكل (١٨١) الذي يعرض مشاهد متصلة من حياة السيد المسيح ، وتبدو فيه الخلفيات الطبيعية التي تتمثل في الهضاب والتلال التي ترتفع عن سطح الأرض وتخللها المياه التي تظهر على الجانب الأيسر ، أما الخلفيات المعمارية فتظهر في الجانب المقابل في صورة رمزية مبسطة ، وهذه الخلفيات تحقق عنصرى الثبات والاستقرار في التصميم ، وأعمال الفسيفساء في كنيسة المخلص تتميز بالإختلاف الشديد عن الأسلوب القديم لأن التكوين والمضمون أكثر تحرراً ، ويتضح الإهتمام بتصوير الطبيعة وكذلك الولوج بالتفاصيل المألوفة ، وإتباع قواعد المنظور وإظهار الحركة " (٢) . وقد توافرت هذه السمات بوضوح في المثال السابق .

ويجب الإشارة هنا إلى أن الفنانين البيزنطيين إعتدوا في تنظيمهم لمجموعات الأشخاص وعلاقاتهم بالخلفيات المرسومة في هذه التكوينات على طريقتين إرتبطت كل طريقة بالإتجاهات الفنية التي سادت الفن في الفترات الزمنية المختلفة ، ففي الفترات الأولى تجاهل الفنانون الإحساس بالعمق الذي يعد أحد عناصر التكوين الأساسية معتمدين في ذلك على التجريد الذي يسلب الأشخاص طبيعتها فتبدو متراسة في تتابع يفقد العمل كثيراً من حيويته وينتج عنه انفصال الشخصيات وعدم تجانسها معاً ، وأوضح مثال لذلك مشهد القديسين والقديسات في كنيسة القديس أبو لينا الجديدة في شكل (١٠٢) .

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P. 3.

(2) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacher Art Books, New York, 1935, P. 228.

أما الطريقة الثانية فهي التي إعتمدوا فيها على محاولة إظهار البعد الثالث للشخصيات المصورة والمشاهد الطبيعية والتي إقتربت في أسلوبها من الفنون الهيلينستية، والتي برزت بوضوح في أواخر العصور البيزنطية، وبالأخص منذ بداية القرن الثاني عشر وتبلورت في عهد آل باليولوجوس في أعمال كنيسة المخلص، كما سبق الإشارة إليها .

وقد راعى الفنانون البيزنطيون في هذه التكوينات دقة المعالجة التشكيلية، من خلال حرصهم على توافر مجموعة من القيم الجمالية التي تحققها العناصر التشكيلية وأسس التصميم المختلفة . " والعناصر التشكيلية أو مواد الفن تتكون من قيمة الخط الفاتح أو القاتم والظل والنور وهي درجات ظلية لونية ، ومن اللون والملمس ، والشكل . وبترتيبها وتكوينها وتكاملها يعطينا ما نسميه العناصر التي هي عبارة عن الأشكال المجسمة والفراغات والمساحات الهندسية والمساحات القائمة والفاصلة وكذا الفراغ " (١) . وهي كما رأيناها في الفسيفساء تحتوي على أجسام الأشخاص ذات الخطوط الجامدة والحاددة والتي تبتعد عن التجسيم بالرغم من حرص الفنانين فيها على إظهار الضوء والظل، فضلاً عن الأشكال المعمارية ، أما المساحات الهندسية فقد توافرت بشكل ملحوظ في الأطر الخارجية المحددة للوحات وبعض الزخارف التي تخللتها وذلك في فترة التحطيم وقد استمر ظهور هذه العناصر حتى بعد تلك الفترة .

أما أسس التصميم " فتضمنت بعض الأسس كالسيطرة والتكامل (الترابط) والتوازن والترديد (الإيقاع) والنسب ، ... وهي تعمل على تجاوب التصميم وجودة العمل الفني المصور " (٢) . فالتأثير الفني للوحة ينتج عن العلاقات المتبادلة بين هذه الأسس السابقة وإن دمجها معاً . والتي تحققها العناصر المرسومة - فمن الصعب الحصول على هذا التأثير من خلال تفاعل اثنين من الأسس فقط ، وإنما العمل الناجح هو الذي يتضمن العديد منها ، والتي تحقق المتعة البصرية والنفسية .

وهذه الأسس التي تكسب العمل الفني - وهي لوحات الفسيفساء البيزنطية - بعض القيم الجمالية ، تتوقف على عنصرين أساسيين في التصميم ، وهما الحركة واللون حيث يقوم كل منهما بدور هام في تمييز تكوينات هذه الفسيفساء عن غيرها من فنون الفسيفساء الأخرى ، وفيما يلي يتم تناول كل عنصر على حده مع بيان مدى أهميته في تكوينات الفسيفساء البيزنطية :

(١) برنارد مايرز ، الفنون التشكيلية وكيف نتناولها ، ترجمة سعد المنصوري ، وسعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٢٣٥ .

(٢) المرجع السابق ، نفس المكان .

أولاً : الحركة :

" الحركة تمثل العنصر الأساسي الأصلي في العمل الفني ... ، وهي تعنى الطاقة الكامنة التي تحدد الحدود الخارجية للعمل ، وتشكيل جميع الأجزاء داخل هذه الحدود الخارجية له " (١). والإحساس بالحركة يمكن ملاحظته من خلال الخطوط والعناصر المرسومة ومحاولة الربط بين هذه الأجزاء التي تم تخطيطها مما يحقق العلاقة التشكيلية المرئية في اللوحة ، والتي يشعر بها المشاهد ويتفاعل معها ، وبذلك "تظل الحركة العنصر الأكثر جاذبية لأنها تتضمن تغيراً في الظروف البيئية ، وهذا التغير يستدعي رد الفعل أو الاستجابة له . وذلك من خلال العناصر المرسومة المتقابلة وأنفعال المشاهد بها واستجابته لها " (٢) . ومن ثم كان الهدف من استخدام الحركة هو إشاعة الحيوية داخل العمل وخارجه .

ويمكن الحكم على جودة العمل الفني من خلال حركته التي تتمثل في مسار الخطوط والمنحنيات واتجاهاتها، وهي ذات التأثير الأقوى، وليس من خلال الحركة الناتجة عن الأضواء والظلال أو التحولات من الظلال إلى الأضواء أو العكس .

ويؤكد ذلك . بيرينسون بيرنارد (Berenson Bernard) بقوله : " إن الرسم الجيد يماثل مرادفاً آخر للحركة ، واللوحة الجيدة تمثل عملاً فنياً له قيمة، مليئاً بالمعاني المطلوبة من هذا العمل المصور ، ولكنها تظل مجرد رسم طالما أنها لم تتضمن الحركة ، لأنها حينما تتضمن هذه الحركة يمكننا أن نقول أنها تتضمن الجودة والأسلوب أيضاً المميز لها " (٣) . وذلك يعني أن أسلوب العمل الفني يتحدد بواسطة حركته التي من خلالها يمكن تمييز نوعية العمل وتقييمه .

(1) Berenson Bernard , Aesthetics And History , Doubleday Company , Inc , Garden city , N. Y. 1954 . P. 78 .

(2) Arnheim Rudolf , Art And Visual Percption Univiersity Of California Press, Berkeley Los Angeles , London , 1984 . P. 373 .

(3) Aesthetics And History , Doubleday Company , Inc , Garden city , N. Y. 1954 . P. 83 .

الحركة فى الفسيفساء البيزنطية وأنواعها :

يمكننا تتبع الحركة فى الأعمال الفنية من خلال جانبين وهما الثبات والتغير ، وقد توافر هذان العاملان بشكل واضح فى الفن البيزنطى الذى إتسم أسلوبه بالجمود والصلابة ، وذلك يرجع إلى جفاف غالبية العناصر والأشكال المرسومة التى سيطر عليها السكون التام الخالى تماماً من أية حركة - نتيجة التعاليم الصارمة المتشددة فى ذلك الوقت - ولكن هذه الحركة ظهرت فى الفسيفساء البيزنطية بشكل يختلف عن صورتها المباشرة والمألوفة ، وذلك تبعاً لطبيعة هذه الفسيفساء المنفذة داخل الكنائس ، والتى كانت تتطلب معالجة تشكيلية خاصة من خلال الربط بين اللوحات وبعضها ، وقد حاول الفنانون البيزنطيون تحقيق هذا العنصر الحركى عن طريق تكييف الموضوعات والشخصيات المرسومة فوق الأسطح المعمارية ذات الأشكال المختلفة ، وقد إعتمدوا فى ذلك على تقسيم رؤية الحركة إلى ثلاثة أنواع هى :

- ١ - الحركة المرئية (المباشرة) : فى اللوحة والناجحة عن تغير إتجاه الخطوط والتغيير فى أوضاع أجسام الأشخاص المرسومين .
- ٢ - الحركة المحسوسة أو المدركة (الغير مباشرة) : وهى الناجحة عن تغير الألوان الساخنة والباردة وظلالها وانتقالها التدريجى والمفاجئ ، وهذا النوع ينتج أيضاً عن حركة التركيب الداخلى للكنيسة .
- ٣ - حركة العين نفسها المرتبطة بالمشاهد المتواجد داخل الكنيسة .

وقد إعتمد الفنانون على العامل الثانى فى تنفيذ أعمال الفسيفساء تبعاً للتركيب الداخلى للكنيسة ، واختلفت نوعية الحركة حسب التخطيط المعمارى الخاص بكل كنيسة فبالنسبة للتخطيط البازيليكى المستطيل والذى يحتوى على سلسلة من المناظر المتتالية التى تتحدد بدايتها ونهايتها وتسير فى إتجاه محدد يتوازى مع تسلسل الموضوعات ، مما ينتج عنه نوع من الحركة الإيقاعية المستمرة من المدخل إلى المحراب ، والتى سيطرت على البناء العام للكنيسة ، وأشهر النماذج التى تجسد هذا النوع من الحركة ، هو مشهد القديسين والقديسات اللذين رسموا فى حركة متتابعة ، ويتجهون بأجسامهم الساكنة إلى منطقة المذبح وتربط بينهم التيجان وأكاليل النبات والزهور التى يحملونها فى أيديهم .

أما الكنيسة ذات القبة المركزية ، فنلاحظ فيها نوع آخر من الحركة الدائرية التي تأخذ العين في اتجاه دائري يسير حول المركز، كما تتخذ هذه الحركة الاتجاه إلى أعلى حيث تصل إلى أقصى ارتفاع لها في مركز القبة ، وبالرغم من ثبات وضع الشخصيات المرسومة في تلك القبة ، " إلا أن تركيب القبة نفسه يحقق في الواقع حركة إيقاعية منتظمة تعتمد على الترتيب الإشعاعي للأشخاص الصادرة من المركز " (١) . مما يجعل حركة العين ترتد مرة أخرى في اتجاه عكسي لأسفل حيث الموضوعات المصورة أسفل القبة . وكان قديماً يتم التعبير عن هذه الحركة من خلال إتساع إنفراج سيقان الأشخاص وتداخلها . مع ثبات الجذع نفسه فيبدو الجسد في حالة ثبات . وبذا تقترب كل شخصية من الأخرى ، وبذا ذلك واضحاً في قبة معمودية رافينا (المعمودية الأرثوذكسية) شكل (٥٨) . وكانت هذه إحدى الوسائل المتعددة المستخدمة لكي تجعل صور الأشخاص متصلة وتتحرك باستمرار .

أما الكنائس ذات القباب المتعددة فكل شئ في الأجزاء المقبية يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع الأشكال المجاورة له بدون حدود صلبة أو حواجز توقف النظرة المتجولة ، وذلك لأن الحواف المستديرة للأجزاء المعمارية الداخلية تقود العين في حركة مستمرة من جدار لآخر حسب اتجاهاته المختلفة التي تتغير باستمرار .

وقد اعتمد الفنانون على وضع صورهم في كوات أو محاريب وعلى أسطح منحنية ومقوسة ، وهذه الأسطح المنحنية أو ذات الزوايا تحقق ما لم يحققه الأسطح المستوية من حيث الإحساس بالحركة ، فالشخصيات التي كانت على الأرضية المسطحة تلتفت نصف إلتفاتة فقط نحو بعضها ، أصبحت الآن تواجه بعضها وجهاً لوجه دون أن تتخلى عن منظرها الأمامي الملى بالعظمة ، وتصوير الشخصيات على الجانبين المتقابلين للكوات المنحنية أو ذات الزوايا فإنها تواجه بالفعل بعضها وجهاً لوجه في المساحة الحقيقية وتتحدث مع بعضها البعض في إيقاع ملئ بالحركة الناتج عن اتصال هاتين الشخصيتين المتقابلتين من خلال الفراغ الطبيعي في الكنيسة واتجاه المحاريب . ومن ذلك يمكن التوصل إلى أن " الجزء الجوهرى لحركة التركيب الحيوية يكمن في تأثيرات البروز الفراغي للكنيسة والتي أضفت على صور الموضوعات صفة الطبيعية والمرونة والتألق والسحر الخاص ، وليس التصميم المسطح " (٢) .

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P. 18.

(2) Ibid, P. 25.

أما الحركة المباشرة فهي التي يمكن ملاحظتها في اللوحات نفسها والتي تحتوى كل منها على موضوع خاص يختلف عن الآخر، وتتحقق هذه الحركة في موضوعات الفسيفساء البيزنطية من خلال إثنين من العناصر، وهما العناصر الخطية والعناصر الأدمية، والعناصر الخطية تجسدها فروع وأوراق النباتات المتداخلة والمتشابكة، والخطوط الهندسية التي تملأ الأطر الخارجية للوحات، وذلك يرجع إلى "أن طبيعة الخط هي نقل الحركة مباشرة وقد يكون إتجاهه مستقيماً أو منحنياً، منفصلاً أو ممتداً... والتأثير الحقيقي للحركة ينتج عن وجود مساحات وأشكال - ذات ألوان فاتحة وقائمة - وكذلك تنتج الحركة المحورية والمائلة" (١). التي تغلب على العمل الفني وتحدد إتجاهاته العامة.

وهذه العناصر الزخرفية ظهرت بوضوح في أوائل العصر البيزنطى في فسيفساء كنيسة القديس فيتال بشكل خاص، التي إشملت على تفريعات أوراق نبات الأكانثوس التي تسير في خطوط دائرية منحنية تلتف يمينا ويساراً في جميع أنحاء المساحة المنقذة في شكل (١٢)، والذي ساعد على تأكيد هذه الإتجاهات التضاد اللونى الناتج عن تبادل اللونين الأزرق والذهبي في أوراق الأكانثوس.

أما العناصر الأدمية : فقد إعتد عليها الفنانون بشكل أساسى في تحقيق هذا النوع من الحركة، وذلك "لأن الجسم البشرى يمثل أداة هامة للتعبير عنها" (٢). وبواسطته يمكن تحديد مدى حجم الحركة ومدى قوتها، وذلك عن طريق العلاقات التي تحدثها حركات الأجسام المختلفة مع بعضها داخل اللوحة.

وفي القرون الأولى لفن الفسيفساء البيزنطى سيطر السكون والثبات على أغلب صور الأشخاص التي رسمت فرادى أو مجموعات متخذة الوضع الأمامى، وقلما يبدو هذا الجسد متحركاً إلا من خلال بعض الإشارات والإيماءات البسيطة التي نلاحظها من خلال صور السيد المسيح أو العذراء التي تحمل السيد المسيح، التي إكتفى فيها الفنان برفع الكف أو الساعد في حين يظل باقى الجسد ساكناً عديم الحركة، وكانت هذه الحركات المحدودة المقيدة تبدو جافة بدرجة مبالغ فيها، وكانت معقدة ومتشابكة أكثر من اللازم وكان ينظر إليها كأحد العوامل التي تحقق الإتصال الضرورى بين شخصيتين، كما

(١) برنارد مايرز، الفنون التشكيلية وكيف ننظرها، ترجمة: سعد المنصوري، وسعد القاضى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٢٣٧.

(2) Arnheim Rudolf, Art And Visual Percoption, Unvierslty Of California Press, Berkley Los Angeles, London, 1984. P. 405.

يتضح من صورة العذراء وهي تحمل السيد المسيح ، شكل (١٨٢) ، ويمكن مقارنة مدى التطور الذي طرأ على الأسلوب الحركي في تفسير أوضاع الشخص من خلال شكل (١٨٣) التي تقف فيه العذراء تحمل السيد المسيح طفلاً في وضع شبه أمامي ، وهي تميل برأسها وعنقها لتتنظر إليه في حوار يفلفه الرقة والمرونة ، كما يلاحظ أيضاً تغير وضع ذراعيها لتحمل السيد المسيح بعيداً عنها إلى حد ما بالمقارنة بالوضع السابق الذي التصق فيه جسده بجسدها ، وتؤكد هذه الحركة ثنائيات عبايتها التي تنسدل من اكتافها والتي تزداد في الناحية اليسرى من اللوحة نتيجة لحركة الذراع اليمنى المرفوعة لأعلى .

وقد قسم فرنسوا ديليزار (François Delsart)* الجسم البشري إلى ثلاثة مناطق وأشار إلى كيفية الاستفادة من الحركات الطبيعية المرتبطة بكل منطقة منه على حدة والتي تساهم بقدر كبير في نقل الإنفعالات والحالات الشعورية المختلفة المراد التعبير عنها ، وهذه المناطق هي : ١ - الرأس والعنق وهما يمثلان منطقة العقل ، ٢ - القفص الصدري يمثل المنطقة الروحية الوجدانية ، ٣ - أما الجذع والفخذين فيمثلان المنطقة الحركية بالإضافة للساعدين والأقدام المتصلين بالجذع ويمثلون وسيلة الإتصال أيضاً بالعالم الخارجي ، والساعدين لهما خاصية عاطفية بينما الأقدام المرتبطة بالجزء السفلي من الجذع لهما سمة حركية طبيعية ، وكل جزء في هذين القسمين ينقسم إلى ثلاثة مناطق أيضاً ، ففي الذراع هناك الجزء العلوي منه (العضد) وهو يعكس السمة الطبيعية ، والجزء السفلي منه (الساعد) يعكس سمة روحية عاطفية ، واليدين تعبر عن السمة العقلية ، وحركة مفصل الركبة تعطى سمة طبيعية ، والجزء العلوي من الساق (منطقة الفخذين) تعكس السمة العاطفية والروحية أيضاً ، وأخيراً القدم تعطى السمة العقلية أيضاً ، وهذا الوصف يعد مزجاً بين مواقع أعضاء الجسم وما ينتج عنها من وظائف حسية وطبيعية (١) .

وبذلك تساهم الحركة بدور فعال في تفسير المعاني الخاصة بالموضوعات المصورة ، والتي برزت بوضوح في الموضوعات الدينية البيزنطية حيث أنها إمتلأت بتجمعات الأشخاص المختلفة الأوضاع والحركات التي كانت في البداية يتم التعبير عنها من خلال الأيدي الممدودة والملابس المتطايرة ، وكان الهدف منها هو سد الفجوات الفراغية التي

(*) معلم الرقص الفرنسي .

(I) Ibid P. 405 .

تتخلل صور الأشخاص في المنظر لزيادة الإيقاع بالإضافة إلى أنها كانت محاولات بسيطة لصياغة الإتصال والاندماج بين الصور الأدمية واستبعاد ظهور هذه العناصر في صفوف عديمة التجانس وتفقد الإستمرارية .

وهنا يجب الإشارة إلى أن حركة الشخص المصور داخل اللوحة تمثل حدثاً في الفراغ وذلك يعني أن تصوير موضوعات الإحتفالات الدينية تتضمن الكثير من الحركة ، ولكن لم تظهر هذه الحركات البشرية بشكلها الطبيعي إلا في العصور الأخيرة من الفن البيزنطي ، كما يتبين ذلك من فسيفساء كنائس دافني وهوزيوس لوكاس حيث " تتميز فسيفساء دافني بالتفوق الملحوظ وتباين وأناقة التصميمات وبراء الألوان والإبتكار في معالجة الحركات وتفسير المضمون وامتداد الخطوط وتصوير الأجسام " (١) . كما يبدو في شكل (١٨٤) الحركات المتباينة للملائكة والتي تتمثل في إنحناء الجزء العلوي من أجسامهم فتشمل حركة الرأس والعنق والجذع والأذرع ، مما يوحي بحساس الشامل بالحركة التي تضيف على المشهد الطبيعية والحيوية والرونة، ويلاحظ أن هذا المشهد قد جمع بين نوعين من الحركة حيث يبدو القديس يلتفت ناحية العذراء برأسه ويتجه بذراعه وساقه إلى الناحية اليمنى من اللوحة، وصورة القديس بهذا الشكل تجسد نوعاً من الحركة الساكنة .

أما في هوزيوس لوكاس فقد إحتوت أعمال الفسيفساء فيها على العديد من الحركات الإنفعالية القوية والتي تحققت من خلال تصوير الموضوعات داخل حدود الأطر المستديرة ، التي تفرض على الفنان محاولة تكييف العناصر المرسومة بالداخل مع هذا الإطار الخارجي ، وسبيل الفنان في الربط بين عناصره هو المبالغة الشديدة في حركات الأشخاص واختلاف أعضائهم من خلال الحركات القوية للأذرع الممتدة والأقدام المتعارضة بالإضافة إلى تطاير الملابس ذات الثنايات المتعددة ولهذا السبب " يتميز أسلوب فسيفساء هوزيوس لوكاس بالرونة والحيوية التي تتناسب مع حجمها الصغير ، وتتميز الأهمار الصغيرة بوجود الموضوعات الدينية مثل الصلب والصعود والتي تستدعي وضع تصميم قوي " (٢) . يغلب عليه الطابع الحركي الذي يربط الأطر ببعضها ، " أما كنيسة نيامون فتتمتع بتصميماتها بالبساطة والتركيبات المليئة بالحيوية والمزدهمة بالشخصيات " (٣) .

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hachet Art Books, New York, 1935, P. 172 .

(2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P. 58 .

(3) Ibid, P. 59 .

وكنيسة آيا صوفيا تحتوى على أفضل الأعمال التى تكشف عن إتجاه مختلف تماماً بعيداً عن سكون الحركة، التى بدأ يحل محلها مفهوم إنسانى واقعى والذي يتضح فى لوحات الفسيفساء الخاصة بتصوير حياة السيد المسيح والعذراء، وموضوع الميلاد على سبيل المثال، " ويبدو فيها الرغبة فى تخفيف الأشكال واختفاء الوجود البشرى المادى عليها، وهذا الإتجاه هو الذى حرر الفن الدينى من القيود التى فرضها العالم البيزنطى الكلاسيكى، والذي يمثل أحد السمات الأساسية التى نراها فى الأعمال اللاحقة فى القسطنطينية " (١). ويرجع السبب فى زيادة الإحساس بالحركة فى التكوينات البيزنطية إلى عودة التأثيرات الهيلينية التى حاولت التقليل من تأثير هذا النظام المتشدد الصارم فى أوضاع الأشخاص وحركاتهم، " وخلال القرن الرابع عشر الميلادى تظهر الحركات الإنسانية بوضوح والتى حلت محل الصرامة والجمود فى تصوير الشخصيات المقدسة " (٢). والتى تجلت فى أعمال الفسيفساء فى كنيسة المخلص فى كورا (Chora)، كما تبين فى شكل (١٨١) الذى يلاحظ فيه أن وضع الأشخاص فى المساحة المصورة واتجاهات رؤوسهم وحركات الأذرع والجذوع تتخذ إتجاهاً دالرياً يدور حول المركز الذى رسمت فيه دائرة إمتلات بالكتابات والأشرطة الزخرفية، مما يجعل المشاهد ينتقل برؤيته من مشهد إلى آخر من شخص إلى آخر حسب حركاتهم المتتالية والمتراصة، ويشير أرنهيلم رودلف (Arnheim Rudolf) " إلى أهمية هذه الحركات المرئية التى تعد مصدراً للإلهام الفنى لأنها هى المسئولة وحدها عن التعبير والمعانى المختلفة " (٣).

وبالإضافة إلى فضل الأساليب الهيلينية فى تأكيد عنصر الحركة فى هذه التكوينات، فقد كانت هناك آثاراً للفنون الغربية ويذكر هنري ستيرلين (Henri Sturlin): " أن البيزنطيين الذين نجحوا فى التوصل إلى هذه المهارات الفنية خلال القرن الرابع عشر الميلادى يشهدون على أنهم يتشابهون فى بعض السمات التى تواجدت فى فن الباروك الذى يميل إلى أسلوب التصنع والتكلف فى التصوير " (١).

(1) Henri Stierlin, Orient Byzantine (De Constantinople Al Armenie et de Syrie en Edhiopie), Office du Livre S. A. Frilourg (Suisse), 1988, P. 211.

(2) Loc. Cit.

(3) Art And Visual Percoption Unviersity M California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1984. P. 408.

(4) Orient Byzantine (De Constantinople Al Armenie et de Syrie en Edhiopie), Office du Livre S. A. Frilourg (Suisse), 1988, P. 211.

وبالرغم من إزدهار الحركة ووصولها إلى هذا المدى الملحوظ في أعمال الفسيفساء البيزنطية في العاصمة إلا أنه " ظلت هناك بعض الأعمال التي ظل فنانونها محتفظين بالوضع الأمامي لصورة الشخص المرسوم الذي يتميز بالسكون التام، وخاصة الصور المخصصة للعبادة مثل التعبيرات الدينية العريضة التي تغطي جدران الكنائس واللوحات الصغيرة المحمولة، حيث سيطرة الروح المسيحية الشرقية القديمة التي سادت القرون الأولى في العصر البيزنطي، والتي تميزت أعمالها في ذلك الوقت بعدم الميل إلى تصوير الحركة والبعد عنها حتى في التعبير عن الصورة الطبيعية لها " (١) .

وينبغي الإشارة إلى أن زيادة المبالغة في الاعتماد على هذه الحركة تتجلى في أعمال الفسيفساء الغريبة خارج أنحاء الإمبراطورية في كل من صقلية وفينيسيا التي كانت تحمل كنائسها الطابع البيزنطي الأصيل في تنفيذ الفسيفساء، كما يبدو في أعمال كنيسة بلاتينيا التي تنم عن الحركة القوية مع المهارة في التصوير والخلفية المليئة بالتفاصيل الدقيقة .

أما كنيسة « مونريال »، فهي تحتوى على مجموعة من الأعمال التي تصور موضوعات الصيد المليئة بالحركات والأوضاع المتعددة ، كما في شكل (١٨٥) الذي رسم فيه الصياد بحركة عنيفة حيث تغيرت فيها أوضاع جميع أجزاء جسده . ونلاحظ اهتمام الفنان في التعبير عن قوة حركته وهو يمسك القوس ويصوبه بقوة نحو فريسته ، مما نتج عنه سقوط الطيور على جانبي الشجرة .

وهناك نموذج آخر يصور هذه الحركة في كنيسة القديس « مرقس » كما في شكل (١٨٦) الذي يعرض جزئية من مساحة الفسيفساء التي تصور فتاة وهي تؤدي بعض الحركات الراقصة - وهي تجسد شخصية سالومي - وتحمل طبقاً فوق رأسها به رأس يوحنا المعمدان التي أمر الملك « هيردوس » بقطعها بعد تأمرها من والدتها عليه . وهذه الحركات من النادر ظهورها أو تصويرها في الفسيفساء البيزنطية بصفة عامة ، ولكنه بالرغم من ذلك فقد وصفت هذه الحركات المبالغة بأنها ميكانيكية وغير إبداعية، حيث لا يتوافر فيها البراعة الفنية في تلقائية الحركة .

وأهم الأسباب التي يجب الإشارة إليها والتي ساعدت في تبلور الأسلوب الحركي ونضوجه بهذا الشكل هو الإهتمام بالعنصر اللوني الذي يعد بمثابة العامل المدعم له ، وذلك من خلال إنتقاء الدرجات اللونية الساخنة والباردة، وكيفية توزيعها في لوحة الفسيفساء ، مما يمكن من تأكيد قوة الحركة وتحديد اتجاهاتها في هذه اللوحة .

(1) Loc . Cit .

■ ثانياً : اللون وأهميته في الفسيافاء البيزنطية .

يعتبر اللون من أهم العناصر التشكيلية في التصميم والتي تتصل إتصالاً واضحاً بعين المشاهد للعمل الفني . ومن خلاله يستطيع الفنان الوصول بالعمل الفني لأقصى مراحله الجمالية ، كما أنه يعتبر الأداة التي يعبر بها الفنان عما يصوره من موضوعات تتفق وروح عصره ، " واللون يمثل موضوعاً من الصعب التعامل معه لأن الألوان تنتمي إلى عالم الواقع ولا تعد مجرد أحاسيس متصورة " (١) . ويضيف الأستاذ أبو صالح الألفي ، الذي ذكر رأي رسكن (Raskin) الذي رأى أن البشر جميعاً متى تم تنظيمهم واعتدال مزاجهم يتمتعون بقيمة الألوان ، هذه الألوان التي تسبب الراحة الدائمة والبهجة الحقة للقلب البشري ، وقد أضيفت بسخاء على أرقى المخلوقات وصارت دليلاً راعياً على الكمال فيها " (٢) . وذلك يعني أن اللون موجود في الطبيعة ، ومهما اختلفت هذه الألوان الحقيقية أو خرجت عن الصورة المألوفة لها في تصوير الأشكال إلا أنها ستظل دائماً تستمد أصولها من الطبيعة ، ولا يمكن أن يوصف العمل الفني بالجودة لمجرد تطابق ألوان عناصره مع الواقع كما ينكر الناقد هربرت ريد (Herbert Read) قائلاً : " إن استعمال اللون بقصد الواقع يكون له اعتبار ثانوي " (٣) . وترجع اعتبارات أخرى يمكن من خلالها تقييم العمل والحكم عليه ، فهناك بعض الأعمال التي يمكن أن تتفوق من الناحية اللونية إذا توافرت فيها العلاقات اللونية المتجانسة والمتوافقة والتي تضيف عليه قيم فنية خاصة كالإيقاع والتوازن .

واللون يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالضوء حيث لا يمكننا رؤية الألوان الخاصة بأى شكل من الأشكال الطبيعية إلا من خلاله ، والفنان من خلال الضوء ينتج العديد من الدرجات اللونية فهو يتيح للعين فرصة رؤية هذه الدرجات المتنوعة والمشتقة من اللون الواحد .

وتنقسم الألوان إلى ألوان ساخنة وألوان باردة ، وللتعبير عن الضوء (أو مناطق الضوء) ، يعتمد الفنانون على الدرجات اللونية الساخنة ، أما الألوان الباردة فأصبحت أكثر ملاءمة لتصوير الظلال ، كما أن الألوان الساخنة أو الدافئة توحى بالقرب ويستخدمها الفنان في التعبير عن العناصر الأمامية ، أما الباردة فهي توحى ببعد

(1) Berenson Bernard , Aesthetics And History , Doubleday Company, Inc , Garden City , N. Y. 1954 . P. 87 .

(٢) الفن الإسلامي ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

(٣) نفس المكان .

الأشكال وحدوتها ، وهذه الخاصية إعتد عليها الفنانون في تحقيق المنظور والإيحاء بالبعد الثالث الذى إبتعدوا عنه في الفسيفساء البيزنطية ، فقلما يظهر في هذه اللوحات ، كما أنها تساهم في الإحساس بالحركة في اللوحة فالإنتقال من الألوان الساخنة إلى الباردة يعطى حركة نحو الداخل في حين يعطى التحكم في قوة الألوان إلهاماً بالمساحة في الفضاء " (١) .

وترجع أهمية اللون إلى أنه يكسب العمل الفنى قيمة جمالية " فاللون هو الذى يخدم الوظيفة ويخدم الشكل والنموذج، وبعد ذلك يخدم القيم المحسوسة والحركة داخل العمل ، كما يمكنه تفسير الأشكال وصياغة الكتل والتكوينات ويساعد على إستيعاب المشاهد (المتذوق) له. والأهم من ذلك أن اللون تابع للحركة ويتدخل في إدراكنا الحقيقة الطبيعية للأشياء، وهو يقوم بدور هام في تكوين الأضواء والظلال " (٢) . وهذه الأضواء والظلال تجسد العناصر المرسومة ، سواء كانت ألوانها حقيقية أو غير حقيقية عندما يستخدم الفنان بعض الدرجات اللونية التى ليس لها علاقة بالألوان الطبيعية، تحقيقاً للطابع الزخرفى أو التجريدى " والألوان تخدم الزخرفة في المقام الأول " (٣) . وهى تؤدي إلى تحقيق نفس الهدف الجمالى .

كما أن اللون يكسب العمل الفنى بعض الصفات التشكيلية مثل السيطرة والترديد (الإيقاع) والتكامل (الترابط) ، ونلمس عنصر السيطرة في سيادة درجات لونية بعينها في مساحة اللوحة أو سيادة لون واحد فقط، وذلك عندما يلجأ الفنان إلى إستخدام لون واحد في التعبير عن معنى رمزى، كما يتبين من لوحات الفسيفساء البيزنطية التى غلب عليها اللون الأزرق كرمز للسماء أو الإحساس باللانهاية واقتصر إستخدامه في ملابس العذراء والسيد المسيح ، " ويرمز اللون الأزرق إلى السماء ويرتبط اللون الأحمر من جهة أخرى بالمعاناة حيث تظهر العذراء في عباءة زرقاء ورداء أحمر اللون للجمع بين عناصر السماء وعناصر الألم في شخصيتها " (٤) . ويتضح من أعمال الفسيفساء البيزنطية أن أكثر الألوان سيادة وانتشاراً هو اللون الذهبى .

(١) برنارد مايرز ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصوري ، سعد القاضى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ١٥٤ .

(2) Berenson Bernard , Aesthetics And History , Doubleday Company, Inc , Garden city , N. Y. 1954 . P. 89 .

(3) Loc Cit .

(٤) برنارد مايرز ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصوري ، سعد القاضى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ ، ص ٢٧ .

أما التردد والتكامل فيتحققا عند استخدام مجموعة من الألوان المتداخلة ومحاولة الدمج بينها ، فتحدث العلاقات المتبادلة بين هذه المجموعات والتي نلاحظها من تكرار الدرجات اللونية التي تتفاوت في قيمتها وقوتها المختلفة في جميع أنحاء العمل المصور .

وقد تميزت الفسيفساء البيزنطية بالثراء الذي أكسبها طابعها الزخرفي المتألق ، فقد كان الفنان البيزنطي على مهارة عالية في تنفيذ اللوحات ، وفي تقديره للتوازن اللوني بها والذي يتحقق من خلال الضوء الساقط على اللوحات ، وحيث أن هذا التوازن يفقد قوته عند النقاط المظلمة، لذلك استخدم الفنان درجات لونية كثيفة بحيث يتمكن المشاهد من رؤية اللوحة من خلال الظلال التي تسقط عليها ، ويرجع استخدام الألوان بهذه الكيفية إلى الوصول بلوحة الفسيفساء إلى أقصى درجات الجمال والعظمة التي تناسب قدسية الموضوعات وفخامة الكنائس البيزنطية وإبهار المشاهد بها وهو المتعبد داخل الكنيسة .

ولم يقتصر التحكم في مناطق الظل والنور على اللوحات فقط وإنما شمل جميع النواحي الداخلية للكنيسة ، وتبين ذلك من خلال النظام الذي إتبعه البيزنطيون في توزيع اللون بشكل عام داخلها ، وهذا التوزيع يمكن وصفه كما يلي :

مثلاً يعتمد البيزنطيون على الترتيب الهرمي الذي يتم فيه وضع الموضوعات والشخصيات حسب أهميتها ، فقد اعتمدوا أيضاً على نظام فني معين في توزيع اللون للوحات الفسيفساء بشكل عام ، حيث إعتبر الفنانون الكنيسة في حد ذاتها عملاً فنياً واحداً ومتكاملاً بما يتضمنه من موضوعات وأشكال الشخوص والزخارف المختلفة ، لذلك إتبع هذا التوزيع اللوني نفس نظام التسلسل الهرمي للموضوعات ، والذي يتحقق من خلال الإتساق والتوافق للجدران الداخلية " فقد كان الترتيب العام يتبع تقسيم المبنى إلى ثلاث مناطق من أجل تحقيق صفاء الشكل ووضوح الفكر ، وبالتالي فقد إقتصر استخدام الألوان الفاتحة في المنطقة العلوية سواء في القباب أو الأقبية مثل الألوان البيضاء النقية ، والتي تم تلوينها بألوان خفيفة بالإضافة إلى الألوان الذهبية التي ساد ظهورها في هذه المنطقة من الكنيسة وهي تتفق مع الألوان الفاتحة في تحقيق فكرة السماء المقدسة المجردة من الماديات " (١) . وهي في نفس الوقت ضرورية لإظهار الأشكال الفاتحة التي تم تصويرها في هذا الإرتفاع الشاهق وهي محاطة بالذهب المتلألئ والألوان الفاتحة

(1) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trubner, London, 1941, P. 37.

استخدمت في تنفيذ ملابس الملائكة التي تحيط بالسيد المسيح في مركز القبة والتي استخدمت الألوان الذهبية كخيوط تتخللها أو أشرطة تحدد نهاياتها وأطرافها العلوية والسفلية .

ولا يعنى الإعتماد على اللون الأزرق في تنفيذ عباءة السيد المسيح وردائه مخالفة لنظام التوزيع اللوني المتبع في هذه المنطقة، وذلك لأن اللون الأزرق يعطى إحساساً بخفة الأشكال ويوحى ببعدها - وذلك من الناحية التشكيلية - كما أنه يوحى بقدسيته في نفس الوقت .

والمنطقة التالية التي تقع أسفل المنطقة السابقة والتي تصور فيها موضوعات الأعياد والإحتفالات الدينية ، وهي تعتبر أكثر الأجزاء إحتواءً على مجموعة كبيرة ومتنوعة من الدرجات اللونية ، وبذلك تستبعد الألوان الداكنة في هذه المنطقة ويقل التدرج اللوني في منطقة الظلال وتبرز المساحات المضيئة ذات الألوان الزاهية، أما المنطقة الثالثة والأخيرة وهي المنطقة السفلى والتي تعتبر قاعدة التكوين الهرمي والمخصصة لتصوير القديسين ورجال الدين ، فتسود فيها الألوان الداكنة مثل الأخضر والبنى والأزرق والبنفسجى كل لون بدرجاته المختلفة والتي نجدها في مناطق الظلال بوضوح ، والتي تخللت الأجسام أيضاً عن طريق تنفيذ ثنايا الملابس الخاصة بها ، والتي إهتم الفنان بزيادة تفاصيلها وثناياتها فضلاً عن إظهار التجاعيد البارزة على وجوه أصحابها ، وهذه المبالغة في رسم التفاصيل والتجاعيد تقل في المنطقتين العلويتين - وذلك مما يساعد على تحقيق هدفين أساسيين : أولهما : إيجاد التناسق بين هذه الألوان والدرجات المختلفة مع ألوان الألواح الرخامية التي غطت الجدران السفلى والتي تتصل بالسطح الأرضى المباشر .

وثانيهما : وهو الأكثر أهمية ، أن هذه المساحة القائمة والداكنة من الألوان المستخدمة تساعد في زيادة رسوخ التكوين الهرمي وثباته وإتزانه من الناحية التشكيلية ، والذي يركز عليه باقى العناصر العلوية ، وبذلك تسير الألوان في ترتيب هرمي تصاعدي يقل تدريجياً كلما إرتفعنا إلى أعلى إلى أن يصل إلى القمة في قبة الكنيسة ، وينبغى الإشارة إلى الأسلوب الذى لجأ إليه الفنان البيزنطى في تنفيذ مساحات الظلال التي إمتدت يميناً ويساراً بجانب الشخصيات المصورة والتي إمتلأت بالألوان الداكنة، حيث إتجه في تقسيم هذه المساحات إلى شرائط متجاورة ومتدرجة من عدة ظلال أو درجات داكنة متقاربة ، وهذا التتابع المقصود يوفر للفنان مساحة واسعة ولثرية من الألوان بدلاً من الطريقة المعتادة التي إكتفى فيها الفنان بالإعتماد على درجتين داكنتين في ظل اللون الواحد .

ومما يساعد الفنان في تحقيق عنصر التمييز اللوني في هذه المساحات الظلية هو أن لوحات الفسيفساء ترى من مسافات بعيدة ، فضلاً عن الدور الذي يقوم به الضوء الخافت أو الغير مباشر الذي ينفذ من خلال التوافه المرتفعة في القباب والطوابق العليا في الكنائس، والذي يعتبر العامل الأساسي في اندماج وتجانس هذه الشرائط الظلية المتدرجة. وتعتبر أعمال الفسيفساء في دير دافني من أوضح الأمثلة التي تعتمد على هذا الأسلوب اللوني ، فقد جاءت لوحات الفسيفساء بها فاخرة ، وعلى درجة عالية من الجودة في التصميم والتنفيذ، حتى وصفها بعض النقاد " بالسجاد في دقتها ، وتعتمد على الألوان القائمة في مساحات الظلال مثل اللون الأزرق والأخضر والبنفسجي، والتي تم تفضيلها على الإيقاعات الفاتحة حيث إقتصرت فيها استخدام الدرجات اللونية الحمراء والصفراء، والتصميمات بأكملها منفذة على خلفية ذهبية . أما كنيسة هوزيوس لوكاس فنجد أن لوحات الفسيفساء بها وصلت إلى أقصى مراحل التلوين اللامع الجميل ، وفاقت في جودتها أعمال دافني التي تبدو باردة وعميقة عند مقارنتها بها، ويرجع ذلك إلى سيطرة الإتجاه الكلاسيكي الذي يصور الأشخاص والذي ساد في أعمال هذه الفترة " (١) .

والشكل (١٨٤) يوضح مدى الثراء اللوني الذي تميزت به فسيفساء دافني ، والذي يتبين من حسن إنتقاء الدرجات اللونية ، ومهارة الفنان في كيفية توزيع الدرجات اللونية الساخنة والباردة ومحاولة ترديدها في الأشكال والخلفية المصورة كل لون بدرجاته المختلفة ، مما يحقق الإيقاع والترابط اللوني في جميع أنحاء اللوحة .

" وتتميز أعمال الفسيفساء في كنيسة نيامون أيضاً بالثراء اللوني والتعارضات الحادة بين مناطق الظلال والنور .. بالإضافة إلى الومضات المفاجئة التي تبدو كأنها تنير المناظر وتضفي على الشخصيات قوة تعبير هائلة " (٢) .

ويصف الدكتور ، ثروت عكاشة ، الأعمال السابقة في دافني ونيامون وهوزيوس لوكاس بقوله : " إن فسيفساء القرن الحادي عشر الميلادي يتجلى فيها الحس الصارخ باللون في لوحات الفسيفساء الوامضة بالأضواء ، فقد كان الفنان البيزنطي يهدف إلى إثراء اللون أكثر مما يهدف إلى بيان الألوان الحقيقية لما يصور ، فنلمس في لوحة بعث آدم وحواء بكنيسة نيامون روح الفنان في إشاعة الألوان الصارخة مع ما بينها من تباين ،

(1) Carlo Bertelli, General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 107.

(2) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul Trench, Trubner, London, 1991, P. 59.

وكذا الأمر في لوحة "جندي السنتوريون الروماني تحت الصليب" (١) .. السابقة في شكل (١٥٧) - .

وقد ظهرت في كنائس القسطنطينية ورافينا وسالونيك أعمال الفسيفساء ذات الألوان البديعة والتي تضاهي في جمالها وزهاتها الأعمال السابقة ، والتي تتبع نفس الأسلوب الفني الخاص بالتحول من الظلال الفاتحة إلى الظلال القاتمة . وأوضح هذه الأمثلة نجدها في القسطنطينية في كنيسة آيا صوفيا - في لوحة السيد المسيح الجالس على العرش وعلى جانبيه رسم وجهي العذراء والملاك جبريل داخل جامتين مستديرتين ، شكل (١١٥) ، وقد إتبع في الخلفية النظام اللوني المتدرج الذي يتجلى في " تقسيم الأرضية إلى ثلاثة مناطق أو اشربة سفلية تبدأ باللون الأخضر الذي يرمز إلى الأرض ويعلوه اللون الأزرق الذي يرمز إلى السماء ، أما اللون العلوي فهو الذهبي الذي يرمز إلى القبة السماوية " (٢) . وهذه المساحة الذهبية تمتد إلى باقي الخلفية .

والجدير بالذكر أن هذه الصياغة الحادة للظلال " استمر الإعتماد عليها في أعمال الفسيفساء وإلى ما بعد القرن الثاني عشر الميلادي فهي كانت أساساً وسيلة بصرية للزخرفة الفراغية وحرص الفنانون على نشرها بالتدرج وأصبحت علامة تميز القداسة ويدعمها الإتجاه التلخيصي المناقض للطبيعة حيث كانت هذه الأشكال تميل لأن تمتلئ بالمعنى التعبيري للتقديس غير الدنيوي ... وهذه المرحلة تعد من أهم المراحل الزمنية في تطور الفن البيزنطي ، ولكن سرعان ما بدأ هذا النظام اللوني يفقد إتساقه وتوافقه بالتدرج " (٣) .

ومع عودة الكلاسيكية في عهد « آل باليولوجوس » - منتصف القرن الثالث عشر - التي كانت تهدف إلى الحصول على آثار ثلاثية الأبعاد ، ان زاد الإهتمام بالشراء اللوني ، فضلاً عن تأثير التصوير بالفريسك الذي تلازم مع الفسيفساء في تلك الفترة والذي كان نتيجته استخدام العديد من الدرجات اللونية المتعددة والمشتقة من الألوان الأساسية بما يتوافق مع هذا الإتجاه الجديد ، والذي يتجلى بوضوح في إثنين من الكنائس التي تنتمي لتلك الفترة وهي كنيسة الحواريين المقدسين في سالونيك ، والتي تعود الأعمال المتبقية

(١) تاريخ الفن - الفن البيزنطي ، الجزء الحادي عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢٢٧ .

(2) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacher Art Books, New York, 1935, P. 162 .

(3) Otto Demus, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941, P. 39 .

فيها إلى عام ١٣١٥ م ، وكنيسة فيتى كامى (Fetye Camii) بالقسطنطينية ، وأهم الأمثلة فى العاصمة التى يمكن الإشارة إليها هى أعمال كنيسة المخلص التى تتميز بتنوع الألوان ورقتها ، ويتضح فيها الرغبة فى الحصول على آثار إيقاعية توضح تأثير تصوير الفريسك المعاصر ، وهى كما يتبين من شكل (١٨٧) تزخر بالعديد من الدرجات اللونية الزاهية والتى من بينها اللون الأحمر المنفذ به الفراش الذى يرقد عليه الشخص المريض ، والدرجات الخضراء المتنوعة فى الأرضية بالإضافة إلى ألوان الأشرطة الزخرفية المحيطة بالمساحة المثلثة من الخارج .

وقد تطور الإستخدام اللونى فى لوحات الفسيفساء مع تطور الأساليب الفنية للعصر البيزنطى ، فالأعمال القديمة كانت تغلب عليها الألوان الفاتحة ، وذلك من خلال إستخدام مكعبات الأحجار الطبيعية كالرخام على سبيل المثال ، والتى تميزت بالألوان الطبيعية الهادئة وخاصة فى الخلفية ، إلى جانب بعض الدرجات الملونة من مكعبات الزجاج ، كما ظهر فى فسيفساء القديسة كوستانزا ، والقديسة مارياجورى ، والتى تم تنفيذها تبعاً للأسلوب الكلاسيكى .

وبالرغم من التأثيرات اللونية التى تحدثها المكعبات الزجاجية ، إلا " أن نطاق الألوان المستخدمة فى فسيفساء الجدران القديمة لم يكن عريضاً ، ففى كاتدرائية القديسة ماري ماجورى مثلاً نجد ثمانية وأربعين درجة لونية من الأحمر والأزرق والوردي والأخضر والأصفر والرمادى والأسود والبني ... وحيث أن لوحات الفسيفساء يفضل رؤيتها عن بعد فقد إستخدم الفنانون القليل من الدرجات المتناقضة فى سبيل الحصول على الأثر اللامع ، ولكن وجود الألوان القوية فى المناطق المضيئة هو الذى أنتج أفضل الأعمال القديمة ، ولكن بعد ذلك فإن فن الفسيفساء إتبع أساليب ومظهر التصوير فى مضاعفة الدرجات وزيادة التدرج اللونى ، بحيث أن أستديو الفاتيكان به أكثر من ثمانية وعشرين الفاً من الظلال اللونية المختلفة " (١) .

وقد بدت معالم الكلاسيكية بشكل واضح فى الأعمال الدنيوية الأولى ، وخاصة فى أرضيات القصر المقدس ، كما يبدو فى شكل (١٨٨) الذى يلاحظ فيه حرص الفنان على وضع الدرجات المتوافقة والمتدرجة فى أماكن الظل والنور بما يعطى التجسيد الطبيعى لوجه الرجل بعد أن كان الإنتقال مفاجئاً للدرجات اللونية ، والذى بدا فى

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacher Art Books, New York, 1935, P. 41 , 42 .

الأعمال المبكرة ، كما في شكل (١٨٩) الذي عبر فيه الفنان عن المناطق البارزة في الوجه بالمكعبات البيضاء والبرتقالية والحمراء، فاللون الأبيض نجده فوق الحاجبين مباشرة ، ويمتد بطول الأنف ، كما توجد بعض هذه المكعبات البيضاء المتناثرة حول منطقة العين . أما المكعبات البرتقالية فقد وضعت في الوجنتين وفوق الجفنين والأذن، أما المكعبات الحمراء فوضعت للتعبير عن أماكن الظل، كما يبدو في الخط الجانبى المحدد للأنف ، وهذا الأسلوب القديم المتبع في تلوين الوجوه يعطى إنطباعاً بعدم الإنسجام اللوني الذي تميزت به فسييفساء هذا العصر ، وقد تطور هذا الأسلوب نوعاً ما وبدأ الفنانون في التخفيف من حدة هذه الألوان المتعارضة شيئاً فشيئاً ، كما يبدو في شكل (١٩٠) ، فهو يعتبر مرحلة متقدمة بالمقارنة باللوحة السابقة ، وهذا يعبر عن سيطرة الأسلوب المجرد الذي ساد في ذلك الوقت .

وأوضح الأمثلة على الإستخدام العريض للألوان الزاهية في الفسييفساء البيزنطية هي لوحات كنيسة القديس فيتال التي تحتوى على العديد من الدرجات اللونية المتباينة، والتي تشاهدها في المساحات المصورة أمام الأشخاص ، وحول العناصر الزخرفية الهندسية والنباتية المحورة والتي تألفت ألوانها وتنوعت بين الألوان الساخنة والباردة، التي أحسن الفنانون إختيارها وتوزيعها بما يحقق التوازن والإبداع الفنى - الذي شمل أيضاً صور لوجوه الأشخاص وبالأخص لوحتى الإمبراطور جستنيان ، والإمبراطورة تيودورا ، .

وكانت طبيعة هذه العناصر تفرض هذا الإستخدام الواسع للدرجات اللونية ولكن مع إنكماش هذه العناصر والإبتعاد عن تصويرها في عصور التحطيم ، قل الثراء اللوني وذلك نتيجة طبيعية تركزت على إستخدام عنصر واحد في مساحة الفسييفساء العريضة، سواء كان ذلك عنصراً آدمياً كالسيد المسيح والعذراء ، على سبيل المثال - أو إستخدام العناصر التشكيلية المنفردة كالصليب الذي إقتصرت تصويره على تحديد الخطوط الخارجية فقط لأضلاعه الأربعة ، واتخذ جسم الصليب في هذه الحالة لوناً واحداً هو لون الخلفية ، كما تبين في شكل (١٠٥) .

ولكن بعد إنقضاء هذه الفترة سرعان ما عاد الإعتداد على إستخدام الألوان الزاهية والمتألقة وخاصة في منتصف العصر البيزنطى ، ويقول في ذلك ، أوتو ديموس ، " إن الفسييفساء لعبت دوراً هاماً في تطوير التصوير فيما بعد الحرب الأيقونية وفي الواقع فإنه ساد التصوير أيضاً حيث كانت تسمح بالوان نقية ومتألقة تجاوز في جوهرها

عنصر النار الذي ينقى كل شيء ، والذي يبدو أنه مستعد لتمثيل الروعة السامية للصورة المقدسة " (١) . وهذه الفترة تميزت بنضوج وتبلور الأساليب الفنية بالأخص في معالجة الوجوه والأشكال، والتي تجلت بشكل واضح في وجوه السيد المسيح والعذراء التي إبتعد الفنانون في تصويرها عن إتباع الأسلوب اللوني في معالجة الوجوه السابقة ، شكلي (١٨٩ - ١٩٠) ، فبدت الوجوه أكثر طبيعية وحيوية .

وقد إتبع الفنانون البيزنطيون في أسلوب تلوين الوجوه الإعتماد على الإضاءة القوية التي تشبه إلى حد ما الإضاءة المسرحية المباشرة، والتي نتج عنها العديد من الدرجات اللونية ذات الثراء والتنوع ، وهذه الإضاءة لا تعكس الضوء الطبيعي على المناطق البارزة في الوجه ولكنها " كانت مركزة في التجاويف والتجاويف المرسومة على ملامح الوجوه في تلك الأماكن التي من المتوقع أن نجد فيها أعماق الدرجات اللونية ولكن هذا الأسلوب اللوني يخطط نمط الوجه بوضوح وقوة أكثر من الصياغة اللونية المعتادة " (٢) . وهو أحد السمات الهامة التي تميز التناول اللوني في الفسيفساء البيزنطية " وتقدم كنيسة هوزيوس لوكاس مثالا شيقاً ومثيراً لهذا الأسلوب الذي يبدو في إحدى لوحات السيد المسيح في أحد الأقبية الثانوية وإعتمد الفنان في تنفيذ هذه الطريقة على الإضاءة المباشرة الطبيعية القادمة من النافذة المجاورة " (٣) .

ولقد أصبحت صفة الثراء اللوني أهم ما يميز هذه الفسيفساء حتى أواخر العصور البيزنطية ، والتي برزت بوضوح في الأعمال الأخيرة في كنائس العاصمة في كل من آيا صوفيا والمخلص بكورا ، وهذه الأخيرة يجب الإشارة فيها إلى " التطورات الجديدة التي طرأت على الأسلوب اللوني من حيث الإضاءة الجديدة " (٤) . والتي ظهرت جلية على الملابس والأشكال المعمارية وهي تعتبر استمراراً للأسلوب اللوني الذي طغى على تصوير الوجوه .

(1) Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul Trench, Trubner, London, 1991, P. 10.

(2) Ibid , P. 36 .

(3) Loc Cit .

(4) Talbot Rice , Byzantine Art , Penguin Book Ltd., Harmondsworth , Meddlesex Great Britain , 1935 , P. 102 .

اللون الذهبى فى خلفيات الفسيفساء البيزنطية .

وأهم العوامل التى ساعدت على إحداث هذا الثراء اللونى وإبراز القيم الجمالية فى الفسيفساء البيزنطية، هو الإعتماد على اللون الذهبى الذى إنتشر بصورة واضحة فى الفسيفساء السابقة داخل الإمبراطورية، وامتدت آثاره إلى خارج العاصمة فى شينيسيا وصقلية .

وفىما يلى نتناول الإستخدام التدرجى لهذا اللون، والإشارة إلى مدى أهميته فى الفسيفساء البيزنطية :

فاللون الذهبى من الألوان التى تتمتع بالبريق اللامع والأثر القوى ، والذى ينبغى الإشارة إليه عند الحديث عن الألوان والدور التى تؤديه فى الفسيفساء البيزنطية ، وقد إنفردت لوحات الفسيفساء بإستخدامه فى ذلك العصر واعتمدت عليه بشكل ملحوظ ، وأصبح ظهوره شيئاً أساسياً ومميزاً لطابع الفن البيزنطى ، فقد تلازم تلازماً قوياً مع هذه الفسيفساء ، وهذا اللون كان يندرج وجوده فى الأعمال الأخرى التى تنتمى إلى عصور فنية سابقة للعصر البيزنطى فهو يعد بمثابة إبتكار فنى جديد لهذه الحقبة الفنية ، كما نلاحظ تأثر الفنون الأخرى المعاصرة للفن البيزنطى كالفن الإسلامى واللاحقة، مثل فنون عصر النهضة التى إستخدمت الفسيفساء الذهبية بنفس الكيفية .

ولقد إعتمد البيزنطيون على هذا اللون لما تمتع به من صفات حسية ودينية ورمزية " فاللون الذهبى لون يسلب الأشياء أجسامها، وهو لون له بريق سحرى من شأنه أن يخرج الإنسان من الواقع الأرضى ويرفعه إلى السماء أو الجنة - ويلاحظ أن اللون الذهبى ليس لوناً بالمعنى الصحيح لأنه لا يشاهد فى الطبيعة " (١) .

ومن ثم إستخدمه البيزنطيون للتعبير عن رمزية الموضوعات الدينية والزيادة من صلابة الأجسام والعناصر ، وقد بدأ الإستعمال التدرجى لهذا اللون الذهبى حيث كان فى البداية يوضع بنسب قليلة فى تحديد الميداليات التى تحيط بوجوه القديسين أو الحواريين ، كما فى شكل (١٩١) ، أو فى أشرطة وزخارف الملابس الخاصة بأفراد الطبقات الحاكمة أو فى الهالات المقدسة التى تحيط برؤوس الشخصيات الدينية الهامة ، فضلاً عن وجوده فى الأحرف الكتابية وفى الأطر الخارجية .

(١) أبو صالح الأتقى ، الفن الإسلامى ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١٠٥ .

وتتركز أهمية اللون الذهبي في استخدامه في خلفيات الفسيفساء على الجدران والقباب ذات المساحات الهائلة والتي لم تظهر بصورة مفاجئة ، فبعد انتشار اللون الأبيض في خلفيات اللوحات القديمة ، بدأ تدريجياً إدخال ألواناً جديدة مثل اللون الأزرق الذي انتشر في خلفيات اللوحات التي تغطي الأجزاء العلوية من الجدران وغطت الأقبية الجانبية ، وأوضح مثال على ذلك قبة ضريح جالا بلاسيديا ، كما تبين في شكل (٧٦) .

وظلت خلفيات اللوحات في الأضرحة والكنائس يقتصر تلوينها على هذه المكعبات الزرقاء المتباينة ، وذلك حتى نهاية القرن الخامس الميلادي ، حيث " أنه مع بداية القرن السادس أصبح من المعتاد استخدام الخلفيات الذهبية والذي استمر بعد ذلك إلى أواخر العهد البيزنطية " (١) . وكان في بدايات ظهور هذا اللون الذهبي ، وجدت بعض الأعمال التي تجمع بين اللون الأزرق والذهبي ، كما في كنيسة القديس أبولينار في كلاسي . والتي كانت " تحمل في الأصل إسم القديس مارتينو وفي السماء الذهبية ، وهي تشير إلى أن استخدام المكعبات الذهبية لم يكن شائعاً وذلك لأن رموز الإنجيليين في الأركان ، وفي أسفل الجدران الجانبية صورت ستة وجوه للقديسين وجميعهم منفذين على خلفية زرقاء ... وهؤلاء القديسين مدفونين في الكاتدرائية المجاورة " (٢) لهذه الكنيسة .

ولقد ساهمت حركة تحطيم الصور بشكل إيجابي في انتشار اللون الذهبي بمساحات أكبر ، وسيادته في مساحة الجدران والتي أصبحت خالية من الأشكال الأدمية ، مما أتاح للفنانين توزيع اللون الذهبي بدرجاته واتجاهات مكعباته المختلفة في هذه المساحة الشاسعة مكوناً تغطية متينة من الذهب وتأكيداً على العنصر المصور على الجدار المستوى . وقد أكد ذلك الكاتب أوتوديموس بقوله : " مع بداية القرن التاسع الميلادي - الفترة التي أعقبت عصر الصراع الأيقوني - قال اللون الذهبي أعلى قيمة ، وأقصى درجة لونية ، وأصبح هو الطبقة الأساسية في أي لوحة فسيفساء ، والتي توضع عليها كل الألوان الأخرى بعد ذلك ، وأصبحت الألوان نفسها تكتن وأعرق " (٣) . ومما ساعد الفنانين في تحقيق هذا التأثير اللامع ، اعتمادهم على الضوء بشكل أساسي ، وهذا الضوء عندما

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics, Hacher Art Books, New York, 1935, P. 41 .

(2) Ibid , P. 118 .

(3) Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul Trench, Trubner, London, 1941, P. 52.

يسقط على اللوحات فإنه يحيط بالشخصيات الرئيسية بهالة من التقديس وذلك من خلال اللون الذهبى المنفذ على نطاق واسع فى الخلفية ، وكانت هذه الإنعكاسات الضوئية تتوقف على وضع المشاهد بالنسبة للوحة وحركته فى الكنيسة ، كما تتوقف أيضاً على مسار الشمس المتغير باستمرار وتتغير بتغير مسارها وتختلف حسب قوتها، والمساحات المعمارية المنحنية والبارزة لها الدور الكبير فى إحداث التأثيرات الجمالية حول هذه الشخصيات فهى تستقبل الضوء وتعكسه وفقاً لإحناءاتها المختلفة ، وذلك أثناء النهار، أما فى الليل فقد إمتد على إضاءة المصابيح والشموع الخافتة ، مما يخلق إنعكاسات مناسبة ورقيقة على هذا السطح الذهبى المصور عليه الأشخاص ، فاضواء هذا السطح المعدنى تساعد على بروز الصورة المنفذة داخل القبة والمحاريب، حيث تتميز هذه المناطق بتجميع بريق هذا اللون فى بؤرة المحراب أو القبة ، لذلك فالسطح المنحنى يساعد فى زيادة تركيز وهج اللون الذهبى ولعانه، مما يكسب الألوان بريقاً وزهاء ويضفى على أشكالها القوة والمتانة ، وبذلك لم يقتصر استخدام اللون الذهبى على إضفاء تأثير لوني فحسب ، وإنما كان الغرض منه أيضاً إضاءة اللوحة نفسها وما تحويه من عناصر آدمية وزخرفية، وذلك بمساعدة الضوء المباشر أو الغير مباشر .

ولقد إتجه الفنانون فى زيادة بريق الذهب إلى تحديد أشكالهم وعناصرهم التشكيلية من الخارج بخطوط قائمة سوداء أو بيضاء ، بالإضافة إلى إختزالهم بعض التفاصيل الدقيقة ويصف «أوتوديموس» المكانة التى وصل إليها هذا اللون بقوله : " وفى هذا الوقت وبهذه الطريقة تحولت الكنائس إلى أشرطة ذهبية جاهزة لإستقبال بعض التصميمات والموضوعات الجديدة " (١) .

واستمر الإعتماد على هذا اللون فى الخلفيات ، وبالأخص خلفيات الموضوعات الدينية طوال القرون اللاحقة وإزدهر إزدهاراً واضحاً ، ومثالنا فى ذلك فسيفساء كنيسة آيا صوفيا المنفذة فى القبة والقبوات الصغيرة المجاورة لها والتى وصفها العلماء " بالسماة الذهبية نتيجة الإمتداد الواسع لهذه المكعبات الذهبية ، وقد أحصى العلماء هذه الفسيفساء التى تضمنت حوالى مائة وخمسون مليون قطعة فسيفساء حيث العمل الواحد قد شمل أكثر من ألف قطعة " (٢) .

(1) Loc . Cit .

(2) Carlo, Bertelli, General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 102 .

والى جانب هذه الخلفيات فقد ظهرت بعض العناصر الأساسية التى نفذت بهذا اللون - وذلك يعتبر امتداداً لبدايات الإعتماد عليه - ونظراً لقدسيته ورمزيته فقد إعتد عليه الفنانون فى تنفيذ ملابس السيد المسيح وعباءته، وخاصة فى فترة طفولته فى كثير من الأعمال ، وذلك إلى جانب اللون الأزرق الذى توافق معه فى بعض الصفات التشكيلية والذى يرتبط بعباءة السيد المسيح والعذراء ، وأكثر الأمثلة تعبيراً عن إتحاد هذين اللونين ، الفسيفساء التى تصور العذراء تحمل المسيح طفلاً فى شكل (١٨٣) حيث يرتدى السيد المسيح عباءته الذهبية فى حين ظهرت العذراء بعباءتها الزرقاء والموشاة بالخطوط الذهبية فى أطرافها والنقوش الذهبية على الرأس والأكتاف . ويلاحظ فى عباءة السيد المسيح والخلفية ثراء هذه المكعبات الذهبية التى تداخلت درجاتها المتقاربة مما ساعد على ظهور التجسيد الطبيعى لجسد المسيح الطفل وإظهار الثنايات الحقيقية فى ملابسه ، فضلاً عن تلالؤ هذه المكعبات المتناثرة فى الخلفية، والتى تبدو واضحة خلف العذراء فى يمين اللوحة .

وهذا المظهر الفاخر للفسيفساء الذهبية يكشف عن التطلع إلى الذوق والفخامة فى التصوير الذى تميزت به الفنون خلال هذه القرون البيزنطية . مما يبرز أهمية اللون الذهبى ويجعله فى مقدمة العناصر التشكيلية التى تساهم بقدر كبير فى تحقيق الثراء اللونى فى تكوينات الفسيفساء البيزنطية والذى يكسبها صفتى التكامل والترابط اللونى بين اللوحات المتجاورة فى فراغ الكنيسة .

والى جانب اللون الذهبى فقد إستخدم أيضاً اللون الفضى فى إحداث هذه التأثيرات المضيئة اللامعة ، ولكن بنسب بسيطة بالمقارنة بإنتشار اللون الذهبى وسيادته ، وكان مستخدماً فى تطعيم هذه المساحة الذهبية بواسطة وضع بعض القطع المتناثرة من هذا اللون الفضى لزيادة اللمعان والتلالؤ .

كما تلازم مع اللون الذهبى فى ملئ بعض المساحات داخل لوحات الفسيفساء كالهالات المقدسة التى إمتلأت تماماً بالمكعبات الفضية، كما يتبين من شكل (١٩٢) والتى تحيط برأس أحد الإنجليين الأربعة ، الذى يحمل الكتاب المقدس، والذى نلاحظ فيه أيضاً إستخدام اللون الذهبى فى تنفيذ الخطوط الخارجية لصفحة الكتاب .

كما نلاحظ أيضاً إنتشار المكعبات الفضية بشكل واضح وعلى مساحة كبيرة تتخللها عناصر زخرفية بجانب أشكال الطيور التى تخللتها أيضاً المكعبات الذهبية ، ومن الخارج تبدو المساحة الذهبية الممتدة والتى إمتدت فى مساحة الإطار الخارجى المحدد

للمساحة الفضية السابقة والتي رسمت فوقها خطوط هندسية متعارضة من اللونين الأخضر والأزرق مكونة مربعات تتوسطها دوائر صغيرة حمراء اللون، كما تبدو في شكل (١٩٣) ، " وشيوع استخدام الفضة في هذه الكنيسة * ، والمعالجة في براعة تدل على أنه تقليد قديم وهي مستخدمة في خلفية الحليات الجدارية حول السيد المسيح وتمثل وسيلة تهدف إلى إبراز الوجوه . والأشعة التي تمثلها أعواد الفضة اللامعة مستخدمة في تكثيف الهواء فيما عدا بعض الحالات التي تعتمد على استخدام قطع الفسيفساء الفضية في سبيل التركيز على الرموز ذات الدلالات الخاصة مثل ماء التعميد أو صليب التعميد ، حيث أن الفضة تمتزج مع القطع البيضاء العادية في سبيل إبراز الألوان مثل تلك المستخدمة في الرداء الأبيض للقديسين المحاربين ، بالإضافة إلى الترصيع الفضي على الخلفيات المعمارية الذي يمتزج مع الذهب في سبيل إظهار الضوء الصادر من مدينة الفردوس وعلى الجوانب والأطر الخارجية ، فإن الفضة تبدو مصدراً للضوء بين القطع الذهبية حيث أن الخطوط الفضية تتوازي مع الخطوط الذهبية وتحقق أفضل معدل للإنعكاس " (١) .

وتظهر هذه التكسية الفضية أيضاً في الفسيفساء الأولى في كنيسة آيا صوفيا والتي تنتمي إلى عهد « جستنيان » ، حيث اعتمد عليها في زخرفة القباب الداخلية، وفي التصميمات التي تغطي الأجزاء الأصلية من القبة ، وهي تتيح للقطع الذهبية عند قمة الجدران وفي المناطق الغير مضاءة جيداً أن تعكس الضوء - كما سبق الإشارة إليها - .

أما الأشرطة الفضية التي تعبر عن الأشعة الضوئية الصادرة من جسد السيد المسيح فقد تكرر ظهورها بصفة خاصة في موضوع التجلي المصور على جدران الكنائس أو في اللوحات الصغيرة ، والتي تبدو في شكل (١٩٤) ، وقد ظهرت المساحات الفضية هنا في الهالات المتدرجة خلف السيد المسيح .

ويجب الإشارة إلى أنه كما اعتمد على اللون الذهبي في المساحات داخل الكنائس، فقد إنتقل ظهوره إلى لوحات الفسيفساء الصغيرة المحمولة، والتي بدا فيها الإهتمام الأوضح في إحداث هذه التأثيرات اللامعة نتيجة لإتباع الأساليب التنفيذية المتطورة في عهد « آل باليولوجوس » ، وقد صاحبه اللون الفضي في ذلك، حيث تعتبر هذه الفترة من أهم الفترات التي شهدت الإستخدام الممتد للمكعبات الفضية في هذه اللوحات

(1) Ibid P. 103 .

(*) بنيت هذه الكنيسة من أجل القديس جورج بسالونيك وسميت بإسمه .

الصغيرة ، أوضح مثال لذلك اللوحة التي تصور موضوع صليب السيد المسيح ، كما يبدو شكل (١٩٥) والتي " نفذت خلفيتها بمكعبات اللون الفضي الذي طغى بشكل واضح على لون الخلفية وزاد على عدد المكعبات الذهبية فيها " (١) . وكما يبدو قد تساقطت بعض اجزاء منها وخاصة في المنطقة المحيطة بجسد كل من السيدة مريم والقديس يوحنا اللذين يقفان على جانبي السيد المسيح .

وكان نتيجة للإزدهار الكبير في إنتشار هذه الألوان المضيئة وخاصة اللون الذهبي ، والذي كان له الفضل في تميز الفسيفساء عن غيرها ، أن إنتقل إلى فسيفساء الكنائس الغربية خارج العاصمة كما في فسيفساء كنيسة القديس مرقس ، على سبيل المثال ، التي غطى الذهب فيها جميع اجزائها المعمارية الداخلية ، كما يبدو في شكل (١٩٦) ، والتي بدت فيه كالجوهرة المتلألأة ، بالإضافة إلى فسيفساء كنائس صقلية المتعددة والتي استخدم فيها اللون الذهبي بهذه الكيفية ، والذي يعد الإعتماد عليه من أهم الملامح التشكيلية المميزة التي تؤكد على إستمرارية وقوة تأثير الفسيفساء البيزنطية ، التي إنتشرت في جميع الأقطار المجاورة بالإمبراطورية في القرون اللاحقة .



(1) David Talbot Rice, Art Of the Byzantine Era , Thames And Hudson, LTd . London , 1963 , P. 174 .

الفصل الرابع

انتشار الفن البيزنطى وامتداداه فى الفنون الأخرى

- تقييد .
- ظهور تأثيرات الفن البيزنطى خارج أنحاء الإمبراطورية .
- الفسيفساء فى صقلية .
- العناصر البيزنطية فى الفسيفساء الإسلامية .
- التصوير الجدارى القبطى .

الفصل الرابع

انتشار الفن البيزنطى وامتداده فى الفنون الأخرى

■ تمهيد :

إتسم الفن البيزنطى بسمات فنية خاصة ميزته عن غيره من فنون الحضارات الأخرى ، وكان له تأثيراً فعالاً على هذه الفنون المختلفة ، ونتيجة لإستمرار الحضارة البيزنطية قروناً طويلة فى إمبراطورية مترامية الأطراف ، كان من الطبيعى أن تتترك آثارها الواضحة على الأقطار المحيطة بها ، ويؤكد ذلك الكاتب « ستيفن ريسمان » بقوله : " إن الإمبراطورية البيزنطية ظلت طوال عمرها كله ذات أثر فعال فى حضارة العالم ، وإن أوروبا الشرقية مدينة بحضارتها كلها تقريباً لمبشرى القسطنطينية ورجال السياسة فيها ، كما أن أوروبا الغربية ظلت مدينة لها على الدوام بالفضل العميم مدة طويلة من الزمن ، على حين أنه حتى الإسلام نفسه كان متعرضاً لتيار متواصل من الأفكار ينساب إليه من ضفاف البسفور " (١) . وقد اختلف هذا التأثير فى كل منطقة حسب قربها من مراكز الفن البيزنطى أو بعدها عنه ، كما إصطبغت بعض البلاد بسمات الفن البيزنطى الخالصة ، وبعض البلاد إختلطت فيها هذه السمات البيزنطية مع أساليب الفن المحلية بها ، ويظهر ذلك بوضوح فى غرب أوروبا فى كل من فينيسيا وصقلية .

ولقد كانت هناك بعض الأسباب التى ساعدت فى ظهور هذه التأثيرات والتى ترجع إلى - بالإضافة إلى الموقع - سيادة الديانة المسيحية ، وإعتناق بعض الدول لها خارج حدود الإمبراطورية ، وبالتالى خضوعها للسيطرة البيزنطية نتيجة لسلطة الكنيسة الشرقية فى القسطنطينية ، وزيادة الإتصال التجارى وإتساع رقعة الإمبراطورية ، مما ساعد على ربط الأقاليم ببعضها ، والتوسع فى إنشاء الموانئ الساحلية ، كما حدث " فى فينيسيا التى أصبحت أهم مركز بحرى تجارى بين الشرق والغرب " (٢) .

ويتضح أحد هذه الأسباب فى الإختلاط الإجتماعى الناشئ عن زواج بعض الملوك أو الأمراء فى البلاد المجاورة من إمبراطورات وسيدات المجتمع البيزنطى ، كما لجأ

(١) الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثالثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٣٤٠

(٢) ثروت مكاشة ، تاريخ الفن - الفن البيزنطى ، الجزء العاشر عشر ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ، ص ٢١٠ .

بعض حكام هذه الدول إلى أباطرة القسطنطينية ، طلباً لإمدادهم بفنانى الفسيفساء ومساعدتهم وإرسال الخامات والألوان المطلوبة لتنفيذ أعمال الفسيفساء ، وقد إنتقل الفنانون أيضاً إلى هذه الأقاليم المجاورة تبعاً للهجرات التى قامت بها العائلات الأرستقراطية من القسطنطينية حيث أن بعض الحرفيين ، تبعوا أسيادهم البيزنطيين ، بينما ظل آخرون يعملون عند الحكام اللاتينيين وذلك فى فترة الإحتلال الصليبي . فضلاً عن رحلات التبشير والبعثات الدبلوماسية التى كان لها دوراً أساسياً فى إختلاط الشعوب ببعضها .

وبالرغم من قوة التأثير البيزنطى وانتشاره على هذا المدى الواسع إلا أنه هناك بعض الشعوب التى ظلت بعيدة عن هذا التأثير مثل قبائل القوقاز والألبانيين والجراكسة وهذه الأخيرة " لم تكن لبيزنطه معهم إلا معاملات طفيفة لا تذكر " (١) . وقد كانت بلاد القوقاز على سبيل المثال لا تمثل إلا مصدراً للجنود المرتزقة للإمبراطورية ولاشئ غير ذلك ، ونلاحظ أن الفنانين البيزنطيين قد تركوا بعض التأثيرات الطفيفة على الفن الألمانى الذى تجلى فى زخارف العمارة الكنسية ، وتقل هذه التأثيرات فى كل من فرنسا وإنجلترا حيث أن وسائل الإتصالات كانت محدودة بينهما ، أما الفترات الطويلة التى دامت فيها الحروب الصليبية مع الإمبراطورية فلم ينتج عنها أى تأثير للعالم اللاتينى بهذه الحضارة العريقة ، " إلا ، فريدريك الثانى ،* وهو الشخص الذى إقتبس عن بيزنطة بعض الأفكار والوسائل التى كانت تستخدمها حكومة الإمبراطورية فى هيئتها القديمة ، وذلك بسبب صداقته الحميمة ببلاط ثيقيه ، ولم يسرع علماء الغرب فى إدراك مدى ضخامة كنوز العالم المختزنة بالقسطنطينية إلا فى القرن الرابع عشر الميلادى " (٢) .

ولم يقتصر انتشار الأساليب البيزنطية على العالم الغربى فقط ، وإنما ظهرت أيضاً فى العالم الإسلامى حيث كان يتم تبادل العلماء بين بغداد والقسطنطينية ، بالإضافة للراويع الاجتماعى التى نشأت عن زواج بعض الأمراء من النساء العربيات ، وقد حاول الفنانون الأخذ بهذه الأساليب الفنية الجديدة بما يتفق وطبيعة العقيدة الإسلامية ، وتجلى هذا الإندماج الفنى بوضوح فى أعمال الفسيفساء فى المساجد الكبرى .

(١) ستيفن راسمان ، الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة

المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ٢٥٥ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٣٦٥ ، ٣٦٦ .

(*) أحد الملوك الفرنسيين .

كما ظهرت التأثيرات البيزنطية في كثير من الفنون الأخرى ، مثل الفن القبطي ، والذي برزت فيه هذه التأثيرات بصورة واضحة خاصة في أعمال التصوير بالفريسك ، وفنون النسيج والمعادن والمنحوتات الجصية والخشبية .

■ ظهور تأثيرات الفن البيزنطي خارج أنحاء الإمبراطورية :

ظهرت هذه التأثيرات في الكثير من المدن التي تقع خارج نطاق الإمبراطورية في الشرق والغرب ، وتمثلت في العديد من كنائسها ، ويمكن هنا إلقاء الضوء على ثلاثة مناطق خارجها في كل من روسيا وإيطاليا وصقلية .

وقد كانت روسيا من أبرز الأماكن التي عبرت عن طابع الفن البيزنطي في الشرق بما احتوت عليه من كنائس شهيرة مثل : كنيسة آيا صوفيا ، وكنيسة القديس ميخائيل .

أما في الغرب فظهرت هذه الأساليب البيزنطية في عدة كنائس في فينيسيا وتور شيللو ومورانو في إيطاليا ، وكنائس سيفالو ومارتورانا وكنيسة بلاتينيا في صقلية ، "وجميع مراحل تطور الفن البيزنطي لم تظهر في فينيسيا وصقلية ، لأن بعض الأساليب قد إنتقلت إلى فينيسيا فقط ، بينما مراحل أخرى ظهرت في صقلية ، كما أن بعض المراحل الهامة للتطور البيزنطي لم تظهر في هذين المركزين مطلقاً ، وعملية الانتقال بدأت خلال النصف الثاني من القرن الحادي عشر" (١) . وجميع الكنائس السابقة احتوت على كم هائل من لوحات الفسيفساء ذات الملامح البيزنطية التي توافرت في الموضوعات والأسلوب والمعالجات التشكيلية للخطوط والألوان ، ونذكر هنا بعض النماذج التي تؤيد ذلك ، " ففي روسيا بدأ الفن البيزنطي يترك آثاره الواضحة منذ نهاية القرن العاشر الميلادي أثناء حكم "فلاديمير" أمير كييف عندما قرر اعتبار المسيحية الدين الرسمي لها ، وعمل على نشرها في ربوع دولته ، هذا وإن كان هناك في جنوب روسيا كنائس مسيحية أقدم من هذا التاريخ ، فإن روسيا منذ أيام "فلاديمير" أصبحت على أوثق الصلات ببيزنطة ، خصوصاً عندما تزوج هو نفسه بأميرة منها ، وتوطدت التجارة والعلاقات الحضارية بين الإثنين ، وأصبحت روسيا امتداداً للحضارة البيزنطية" (٢) .

(1) Otto Demus, Byzantine Art And The West, New York University Press , New York , 1970 , P. 129 .

(١) داود عبده داود ، الفن البيزنطي ، محيط الفنون ، الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ٢٢٩ .

واتضح الأساليب البيزنطية في إنشاء العديد من الكنائس التي تعتمد على التخطيطات البيزنطية ، ومن أهم الأمثلة التي يجب الإشارة إليها ، نجدها في كنيسة آياصوفيا . وهي من أشهر الكنائس المشيدة في كييف* ، والتي اعتمدت في تصميمها على الطراز البازيليكي الصليبي . وهو أحد أشكال العمارة البيزنطية ، وقد عثر فيها على لوحات فسيفساء بمساحات كبيرة ، تتبع في أسلوبها التقليد البيزنطي ، فهي تضم برنامج فني يماثل في أسلوبه وترتيبه النظام الطبقي الذي سبق وأن ظهر في كنائس منتصف العصر البيزنطي ، ففي القبة صور السيد المسيح الحاكم الأعظم وهو محاط باللائكة والحواريين ، ورموز الإنجليين الأربعة مصورة على الدلايات التي تحمل القبة ، وفي المنطقة السفلى - أسفل المشاهد السابقة - صور الأنبياء والقديسين ، أما العذراء فهي مصورة في الجزء الخارجي البارز من الكنيسة ، وهي مصورة بشكل رمزي وملابس فاخرة توحى بهيئتها الإمبراطورية ، هذا إلى جانب الصور في القباب الإسطوانية التي تصور مشاهد آلام السيد المسيح في الجدران الشمالية والجنوبية تتضمن صور من حياة السيد المسيح والقديس « جورج » ، والقديس بطرس وكبير اللائكة ميخائيل .

وقد وجدت نماذج في هذه الكنيسة يظهر فيها التقليد الواضح للموضوعات والأساليب البيزنطية ، فهناك بعض اللوحات التي تصور " مناظر لضممار سباق الخيل والإمبراطور مصوراً فيها وهو يشاهد المباريات من المقصورة ، علاوة على مشاهد الصيد والموسيقيين ، وهذه المشاهد احتلت مساحة الجدران في تجويف السلالم التي تؤدي إلى الممرات ، كما تظهر لوحة السيد المسيح جالساً على العرش بين ياروسلاف وابنه على أحد الجوانب ، وزوجة ياروسلاف وبناتها على الجانب الآخر" (١) . وهذه اللوحات تذكر بلوحات التصوير الإمبراطوري المنفذة في كنيسة آياصوفيا بالقسطنطينية والتي تشبهها تماماً .

وتشير فسيفساء كييف إلى كثير من الاختلافات في المعالجات التشكيلية والتنفيذية ، وذلك يرجع إلى اختلاف العاملين في زخرفة هذه الكنيسة ، " وهي تشير أيضاً إلى أن فناني القسطنطينية قاموا بالعمل فيها ، كما أن مكعبات الفسيفساء المستخدمة تعتمد على مادة الزجاج والحجر المعتم ، والحجر قد استخدم في الأجزاء المكشوفة من

(1) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York 1994, P. 222 .

(*) أسمها ياروسلاف في القرن الرابع عشر الميلادي ، وتمرضت للحرق والتلف وأعيد إكتشاف أجزاء منها في القرن التاسع عشر الميلادي .

الجسم واتخذ أحجاماً صغيرة بالمقارنة بالمكعبات الزجاجية التي نفذت بها الملابس والخلفية" (١). وذلك وفقاً للأساليب التقنية البيزنطية.

وكذا ينطبق الحال في إيطاليا، حيث الكنائس التي إتبع في تصميماتها وزخارفها الداخلية الأسلوب البيزنطي. كما في كنيسة القديس « زينو » التي إعتمدت زخارف الفسيفساء في موقع التعميد* فيها على المفهوم البيزنطي، كذلك أعمال الفسيفساء الموجودة في كنيسة القديس « إيزيدور » - كلاهما في روما - والتي يظهر فيها خليط من الفن القوطي والبيزنطي الذي يبدو في جمود الشخصيات والخلفيات الزرقاء والتي استبدلت بالخلفيات الذهبية، وإضافة الأشكال المعمارية التي حلت بالتدرج محل المساحة الذهبية الواسعة، " ويقول في ذلك المؤرخ تيكانين (Tikkanen)، إن مجموعات الصور التي تغطي القباب والأقواس في القسم الغربي، وتنتمي للقرن الثالث عشر الميلادي تمت على أيدي أساتذة بيزنطيين، بينما تلك الأعمال الموجودة في القسم الشمالي من إنتاج التلاميذ الإيطاليين اللذين تتلمذوا على أيدي أساتذة بيزنطيين، ولكن مهما تكن جنسية المنتج لهذه الأعمال، فإن هذه الأعمال تستوحى الكثير من المصادر الشرقية وهي من إنتاج الذهن البيزنطي" (٢).

وهناك نموذج آخر في كاتدرائية "جروتا فيراتا" (Grottaferrata) بالقرب من روما، مصور فوق قوس النصر ويصور عيد الفصح والحواريين جالسين في مجموعتين متساويتين، وتسقط فوق رؤوسهم أشعة الشمس والتي يتم التعبير عنها بمساحة مستقيمة ومحددة، تمتد من أعلى المساحة المصورة، ولكنها هنا تمتد في خطوط قصيرة فوق رأس كل حوارى، كما نرى في شكل (١٩٧). " وهذه الطريقة كانت متبعة خلال القرن الحادي عشر، والألوان الواضحة الباردة وتباين الملابس يكشفان عن الإعتماد على الأسلوب البيزنطي" (٣). الذي تجلى بوضوح في فسيفساء دير دافنى.

أما في هينيسيا فقد إختلطت هذه التأثيرات البيزنطية بالأساليب المحلية مما نتج عنه الإتجاه الهينيسى البيزنطي الذي أصبح أحد العوامل الفعالة في فن هينيسيا، وسيطر بوضوح على أعمال الفسيفساء وخاصة في كنيسة القديس مرقس وفي اثنين من

(1) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford, 1911. P. 397.

(2) Ibid P. 400.

(3) Edgar, Waterman Anthony, A History of Art, Hachet Art Books, New York, 1935, P. 171.

(*) فسيفساء مواقع التعميد، ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي.

المواقع بالقرب من فينيسيا في تورشيللو ومورانو*.

وكنيسة القديس "مرقص" ** من الكنائس الشهيرة في فينيسيا وتحتوى على العديد من لوحات الفسيفساء " التى تمثل متحفاً لجميع العصور بين الحادى عشر الميلادى والعصور الحديثة ، ... ، والفسيفساء التى تنتمى للقرون الأولى هى التى تحمل الطابع البيزنطى الذى تم على أيدي الفنانين البيزنطيين واليونانيين ، ويؤكد ذلك رسالة ديزيديريوس (Desiderius) إلى القسطنطينية التى يطلب فيها فنانين لتنفيذ الأعمال الجدارية ، وذلك يشير إلى صعوبة الحصول على فنانين محليين ، ونظراً لعدم وجود علاقات تجارية بين فينيسيا والقسطنطينية وقتذاك ، ووجود الرسامين اليونانيين في فينيسيا خلال القرن الثانى عشر، يشير إلى أنها بدأت فى زخرفة كنائسها تبعاً للتقاليد اليونانية ، وكذلك الإستعانة بالفنانين اليونانيين يشير إلى عدم كفاءة الفنانين المحليين " (١) .

وتعتمد هذه الكنيسة فى طرازها على القباب المتعددة فهى تحتوى على خمسة قباب وتشبه فى نمطها المعمارى كنيسة الرسل فى القسطنطينية ، ولم يعتمد نظام زخارف الفسيفساء فيها على الترتيب الهرمى نظراً لوجود هذه القباب الخمسة التى اضطر الفنانون فى ملئها إلى تصوير التصميمات الثلاثة لزخارف القبة ، وهى (صورة السيد المسيح ، الصعود ، عيد العنصرة) - والتى تستخدم معاً جنباً إلى جنب فى زخارف منتصف العصر البيزنطى ، وهم فى ذلك كانوا يمزجون برنامجين مختلفين معاً - وذلك فى القباب الثلاثة الرئيسية. أما القبتان الباقيتان تم ملئها بطريقة عشوائية بمناظر من أسطورة القديس ، حنا ، ومناظر للإنجيليين الأربعة . والتى غلب عليها التفكك نتيجة لفقدان الوحدة الشكلية والموضوعية بينها .

وقد تشابهت موضوعات الفسيفساء بها مع الموضوعات البيزنطية الدينية مثل موضوعى الدخول إلى القدس ، والعشاء الأخير كما يبدو فى الشكلين (١٩٨ ، ١٩٩) ، والتى يظهر فى الأولى السيد المسيح مصوراً يمتطى حملاً ويتجه إلى مدينة القدس التى يشار إليها برسم معمارى مبسط يظهر فى الخلف ويتقدمه بعض الأشخاص الواقفين فى استقبال السيد المسيح .

(1) Dalton, Byzantine Art and Archocology, Clarendon Press, Oxford., 1911, P. 399 .

(*) مورانو هبارة من جزيرة مجاورة لمدينة تورشيللو .

(*) بدء العمل فى هذه الكنيسة فى أوائل القرن الثانى عشر الميلادى ، واستمرت المرحلة الأولى من تنفيذ الفسيفساء حتى أواخر القرن الثالث عشر وأوائل الرابع عشر الميلادى .

واللوحة الثانية تصور مشهد العشاء الأخير ، حيث تمتد منضدة طويلة تشغل أغلب المساحة الجدارية ، ويتجمع حولها السيد المسيح والحواريون الإثني عشر اللذين يظهرون في المواجهة . والسيد المسيح يجلس على رأس المنضدة - يسار اللوحة - ويجواره يهوذا الخائن .

وبالنظر إلى اللوحتين السابقتين تتضح الأساليب البيزنطية التي ظهرت في تصوير العناصر الأدمية المسطحة والجامدة بالرقم من ظهور محاولات مبدئية للتعبير عن الحركة التي بدت في وضع السيد المسيح في كل منهما ، فضلاً عن إيماءات الحواريين ، ومحاولة إضفاء التعبيرات المختلفة على ملامح وجوههم ، كما نلاحظ عدم مراعاة المنظور وإهمال البعد الثالث وخاصة في لوحة العشاء الأخير التي رسمت فيها المنضدة تشبه المستطيل ذو البعدين ، والتي ينسدل القماش فوقها مكوناً ثنيات متكررة ، عبر عنها الفنان بخطوط بنية اللون مركزها من أعلى ، كما تساوت قوائم المنضدة الكبيرة في مستوى الأرضية مع المنضدتين الصغيرتين المرسومتين على جانبي المشهد ، وقد رسمت الأشخاص في خلفية اللوحتين على أرضية ذهبية ، والسيد المسيح ظهر في اللوحتين مرتدياً عباءته الزرقاء ورداءه الذهبي ، وذلك أهم ما يميز أعمال الفسيفساء البيزنطية .

"ومشهد العشاء الأخير بالأخص له سمة واسلوب بيزنطى قديم .. وذلك حيث أن وضع المنضدة يشبه المنضدة الشرقية التي اتخذت شكلاً نصف دائري والتي تتبع التقليد البيزنطى في القرن السادس الميلادى " (١) . والتي سبق أن ظهرت في فسيفساء كنيسة القديس أبو لينار الجديدة في موضوع العشاء الأخير ، شكل (٨٠ د) . وهذا الشكل المستطيل للمنضدة يعتبر تطوراً لها .

ويصف " هيرينجتون " (Hertherington) لوحة دخول السيد المسيح القدس بأنها " من أبرز الأمثلة للإشارة إلى الأسلوب البيزنطى الفينيسى ، كما يؤكد على أن العمل لابد أن يكون قد تم على أيدي الحرفيين البيزنطيين ، فقد صدر امر عام ١٢٥٨م يقضى بأن يستعين كل فنان فسيفساء يوناني بإثنين من المساعدين المحليين ، ولذلك ظهرت اللمسة المحلية التي تجمع المؤثرات البيزنطية والرومانسكية والفينيسية القديمة " (٢) .

(1) David Talbot Rice, Art Of The Byzantine Era , Thames And Hudson, LTd . London , 1963 , P. 178 , 179 .

(2) Mosaics , Paul Hamlyn , London , 1967 , P. 37 .

وباقى الأعمال فى هذه الكنيسة تنتمى لعهود لاحقة ويقل فيها التأثير البيزنطى ويحل محله التأثير الفينيسى ، وذلك نتيجة الإضرابات التى حدثت بسبب القوة المحلية فى فينيسيا التى أوقفت العمل فى الأمر المؤدى لصحن الكنيسة قبل منتصف القرن الثالث عشر بحوالى عشر أو خمسة عشر سنة ، كما أن العمل بالجزء الشمالى منها - من صالة المدخل - لم يكن قد انتهى واتجه الفنانون إلى تنفيذ أعمال أخرى ، وعندما عادوا مرة أخرى فى أواخر القرن الثالث عشر لتنفيذ الأجزاء الباقية كانت أساليبهم الفنية والتنفيذية قد تغيرت .

وانجازات الحرفيين البيزنطيين ظهرت أيضاً فى تورشيللو فى شمال إيطاليا ، وتتميز الفسيفساء فيها بالجودة الرفيعة ، ويجب الإشارة إلى " أن زخرفة القبة فى هذه الكنيسة تمثل نسخة أو تقليداً لقبة كنيسة القديس فيتال مع وجود أربعة ملائكة على الخلفيات الذهبية " (١) . وهى أهم الأعمال فى كاتدرائية تورشيللو التى تحمل الطابع البيزنطى وهى تحتل مساحة كبيرة تقع على الجانب الغربى ، وهى مقسمة إلى خمسة مساحات أفقية ، أكبرها فى مساحة المنطقة العلوية التى تصور موضوع صلب السيد المسيح وحوله الملائكة جبريل وميكائيل ، وتقل المساحات الباقية فى الارتفاع كلما إتجهنا إلى أسفل ، كما نرى فى شكل (٢٠٠) ، ويتجلى الطابع البيزنطى فى الجمود الذى سيطر على أوضاع الشخصوى ونسب أجسامهم ، كما نبتين من شكل (٢٠٠) - تفصيلية من اللوحة السابقة وهى تصور موضوع الحساب الأخير الذى استقل المساحة السفلى من الجدار بجوار المدخل ، ونلاحظ فيها الخطوط البنية من مكعبات الفسيفساء التى تحدد الأجسام ، والتى تعد سمة من سمات فن الفسيفساء البيزنطى ، وتتخلل هذه المساحات اللونية الحمراء والسوداء التى ترمز لألسنة النيران الملتهبة ، أما اللون الذهبى فقد ظهر بوضوح فى جزء آخر من الكاتدرائية ، وهو الجزء الخارجى البارز منها ، وقد إنتشر بصورة واسعة لتظهر وسطه العذراء وهى وافضة فى هذه المساحة الكبيرة ، وفى أسفلها يقف الحواريون الإثنى عشر فى مساحة مستقلة يفصل بينهما شريط يحتوى على نقوش كتابية بالحروف اليونانية ، كذلك وجدت هذه الكتابات محددة للمساحة المقوسة التى تقف فيها العذراء ، وقد كانت هذه النقوش الكتابية تكتب لتوضح أسماء الحواريين فى الفسيفساء البيزنطية ، " وصورة العذراء رائعة الجمال لأنها تتميز بالطول والأناقة وذات أبعاد دقيقة ، وتمائل أفضل أعمال المدرسة القسطنطينية وتبرز روعة وجمال

(1) Otto Demus, Byzantine Art And The West, New York University Press, New York, 1970 ,

أعمال الفسيفساء القديمة مثل تلك الموجودة في مدينة نيقية^(١) . والتي نراها في شكل (٢٠١) .

وقد وجدت صورة مماثلة لصورة العنقاء السابقة في كنيسة « القديس دوناتو » في مدينة مورانو* وفي نفس الجزء الخاص البارز من الكنيسة ولها طابع بيزنطي ، ولكنها أكثر استطالة وذات ملامح جادة وهي ذات جودة عالية وقد وصفها بعض النقاد " بأنها تفتقر إلى التماسك والروعة اللازمة للأعمال القديمة - وهي أيضاً بالإضافة إلى فسيفساء تورشيللو منسوبة إلى فنانين يوتقيين من القسطنطينية ، أما الأجزاء الباقية فهي من تنفيذ فنانى هينيسيا ، وبذلك فإن هذه الأعمال لم تصل إلى المستوى الجمالى للأعمال البيزنطية " (٢) .

■ الفسيفساء في صقلية :

صقلية عبارة عن جزيرة صغيرة في البحر المتوسط ، وكانت في القرون القديمة تمثل جزءاً من الإمبراطورية البيزنطية حتى وقوعها تحت السيادة الإسلامية في النصف الثاني من القرن السابع ، وظلت ملتقى العديد من الأجناس المختلفة ، مثل اليونانيين والبيزنطيين والرومان والعرب والفرنسيين ، وأخيراً النورمانديين اللذين سيطروا عليها عام ١٠٧٢م في القرن الحادى عشر الميلادى بعد نزاع دام قروناً طويلة مع هذه الدول .

وكان النورمانديون حريصين على نشر الثقافة الفنية والإرتقاء بها من خلال تدعيم علاقاتهم السياسية مع الدول المجاورة والتي تسمح بالتبادل الفنى ونقل ما هو افضل لديهم ، فكان هناك ترحيب من قبل الحكام بالفنانين البيزنطيين ، كما كان الحكام النورمانديون راعين للفن ومشجعين له ، وقاموا بتمويل العديد من الأعمال الفنية البيزنطية ومعظم الآثار البيزنطية تنسب إلى السيادة النورماندية .

وقد شهدت الفسيفساء الصقلية تطورات عديدة من قبل التيارات المختلفة ، سواء الشرقية (الإسلامية) أو البيزنطية ، وكانت الغلبة للتأثيرات البيزنطية التي ظهرت بوضوح في هذه الفسيفساء والتي إنحصرت في أربع مناطق متفرقة داخلها ، هي سيفالو ، ومونريال ، وكنيسة بلاتينيا ، وكنيسة مارتورانو .

(1) David Talbot Rice, Art Of the Byzantine Era, Themes And Hudson, LTd . London , 1963 , P. 180 .

(2) Op . Cit , P. 182 .

(*) تنتمى هذه الفسيفساء إلى بداية القرن الحادى عشر ولكن صورة العنقاء فيها تنتمى إلى أواخر القرن الحادى عشر حيث حلت محل صورة السيد المسيح ، كما تشير النصوص الكتابية في المساحة الذهبية .

"والفسيفساء الصقلية خلال القرن الثاني عشر الميلادي ، كانت تمثل أفضل تعبير عن المدرسة البيزنطية في العصور الإسلامية لأن مثل هذه الجودة لم تكن موجودة في أي مكان آخر ، كما أن هذه الأعمال لم تخضع إلى الكثير من أعمال الترميمات التي تخفى العمل الأصلي ، بالمقارنة بفسيفساء فينيسيا " (١) .

وفيما يلي نذكر بعض الأمثلة لأعمال الفسيفساء الصقلية ذات الأسلوب البيزنطي والتي نجدها في كاتدرائية مدينة سيفالو * . " وهي تحتوي على أقدم نماذج الفسيفساء وخاصة في الجزء الخارجي البارز منها " (٢) . (حنية الكنيسة) « حيث قسم هذا الجزء إلى ثلاث مستويات أفقية أسفل الجزء العلوي المقبب ، والذي يحتوي على صور نصفية كبيرة للسيد المسيح ، والتي تتبع النموذج التقليدي البيزنطي لصور السيد المسيح التي كانت تنفذ في القبة ، ونظراً لعدم وجود القبة في هذه الكاتدرائية نفذت صورته في هذا الجزء المقبب (نصف القبة) ، وبالتالي رسمت صورة العذراء واقفة بين اثنين من الملائكة على اليمين واثنين على اليسار ، في المنطقة التي تلي صورة السيد المسيح من أسفل ، وفي المستوى الثاني صور الحواريون الإثني عشر على جانبي النافذة التي تتوسط الجدار في مساحتين عليا وسفلى تفصلهما اشرطة زخرفية .

واللوحة شكل (٢٠٢) تبين صورة السيد المسيح الحاكم الذي يرتدي عباؤه الزرقاء والرداء الذهبي المعتاد ومصور على خلفية ذهبية ، ويمسك الإنجيل الذي حررت عليه النقوش الكتابية ، اللاتينية في صفحة ، واليونانية في الصفحة المقابلة على النص الذي يعني « إني المسيح ضوء العالم » ، (٣) . وقد تكرر ظهور هذه النقوش الكتابية في الأطر الزخرفية المحددة لمساحة الحنية بأكملها .

ويجب الإشارة إلى " أن هذه الأعمال من تنفيذ الحرفيين اليونانيين المحليين من بيزنطة إلى صقلية بناء على طلب الحكام النورمانديين ، وباقي اللوحات في الجدران الجانبية تمثل أعمالاً من إنتاج التلاميذ الصقليين اللذين تتلمذوا على أيدي اليونانيين والتي تنتمي لتاريخ لاحق " (٤) .

(1) Edgar, Waterman Anthony, A History of Moswics , Hacher Art Books , New York , 1935 , P. 180.

(2) David Talbot Rice, Art Of the Byzantine Era , Themes And Hudson, LTd . London , 1963 , P. 159 .

(3) Ibid , P. 161 .

(4) Op . Cit . P. 160 .

(٥) تقع مدينة سيفالو على الساحل الشمالي بين باليرمو والطرف الشرقي لصقلية.

وهناك تماثل شديد بين هذه الكاتدرائية وكاتدرائية مونريال* وخاصة في الجزء الخارجي البارز، وأسلوب تصويره - كما نرى في شكل (٢٠٣) التي تظهر فيه المساحة العريضة للفسيفساء الذهبية والتي غطت المساحات العليا والجانبية من الجدران والأسقف المقبية - وتظهر صورة السيد المسيح في الجزء العلوي منها، تشبه كثيراً اللوحة السابقة في سيفالو - كما نراها في شكل (١٢٠٣) حيث يحمل السيد المسيح الإنجيل المفتوح، وتظهر الكلمات اليونانية التي تحمل الكلمات « عيسى المسيح القدير » (١) . أما الجزء السفلي فهو مقسم إلى مستويين فقط ، يفصل بينهما اشرطة زخرفية ، ففي المستوى الأول صورت العذراء وهي جالسة وتحمل المسيح الطفل بين ذراعيها ، تتوسط اثنين من كبار الملائكة ، ونلاحظ أنها مرسومة بحجم ضخم حيث تساوت في إرتفاعها مع أطوال الملائكة الواقفين بجوارها . أما المستوى الثاني فتظهر فيه مجموعة من الشخصيات المقدسة .

وبالإضافة إلى أوضاع الشخصيات السابقة وطرق تصويرهم ، ظهرت التأثيرات البيزنطية في النقوش الكتابية اليونانية واللاتينية التي ظهرت في أجزاء داخل الكاتدرائية ، كما نرى في شكل (٢٠٤) مجموعة من الجوامات المستديرة في الأطر الزخرفية المحددة للأقواس والتي نفذت داخلها صوراً نصفية للقديسين ، والتي تشبه كثيراً الصور النصفية في كنائس العصر البيزنطي في كنيسة القديس فيتال براهينا. شكل (٨) ، كما تظهر هذه الصور في الإطار الزخرفي المحدد للمساحة الذهبية المخصصة لصورة السيد المسيح السابقة .

وقد امتدت هذه التأثيرات إلى الموضوعات المتعددة داخل الكاتدرائية ، حيث وجدت مشاهد عديدة من العهد القديم والحديث - في صحن الكاتدرائية - كما ظهرت بعض المشاهد التي تصور حياة السيد المسيح ومعجزاته والتي شغلت المساحات الخاصة بالجدران الجانبية التي تعلو الأقواس والتي تحملها الأعمدة ، بالإضافة إلى تصوير مشاهد من حياة القديسين أمثال القديس بطرس والقديس بولس .

" ومع أن معظم النقوش في هذه المشاهد محررة باللاتينية ومعظم الزخارف من جانب الصقليين إلا أن الأسلوب التصويري بيزنطي " (٢) . وكاتدرائية « مونريال » من

(1) P. B. Hetherington , Mosaics , Paul Hamlyn , London , 1967 , P. 36.

(2) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford , 1911. P. 406.

(*) تبعد مونريال عدة أميال عن جنوب باليرمو .

أضخم الكاتدرائيات التي زينت بالفسيفساء وتحتوى على كم هائل من المشاهد التي " تمثل أفضل المشاهد المتكاملة التي نبعت من العالم البيزنطى " (١) . ولكنها بالرغم من ذلك، " تفتقر إلى اللمسة المتميزة للأناقة التي كانت تميز فسيفساء القسطنطينية في العصور القديمة " (٢) .

كما وصف المؤرخون هذه الأعمال بأنها " أقل جودة فنية من باقى الأعمال الفنية المنفذة في صقلية في سيفالو ، ومارتورانا وكنيسة بلاتينيا ، وذلك يرجع في رأيهم إلى جمود وجفاف الألوان ، والأسلوب الفنى غير إبداعى ، كما ينسبون رداءة العمل إلى رغبة الفنانين المنفذين في الإلتزام بالتقليد القديم دون أى إلهام جديد، بالإضافة إلى العجلة التي تمت فيها هذه الفسيفساء * " (٣) .

وقد تكرر ظهور هذه الموضوعات البيزنطية التي تصور مشاهد من العهد القديم والحديث في كنيسة مارتورانا * وكنيسة بلاتينيا **، بالإضافة إلى التخطيط الطبقي البيزنطى أيضاً للموضوعات المنفذة ، فتظهر صورة السيد المسيح الحاكم الإلهى في منتصف القبة ، كما يبدو في شكل (٢٠٥) ، حيث صور بالطول الكامل ومحاط بالنقوش اليونانية ، أما في شكل (٢٠٦) الذي يبدو في صورة نصفية ويمسك الكتاب المقدس بيده اليسرى ، وهو مصور داخل حلية بارزة ، محاطة بالنقش اليونانى أيضاً ، والذي يتضمن الكلمات الآتية : " السماء هي عرشى والأرض موضع قدمى " (١) . وكلاهما منفذين على خلفية ذهبية وتحيط بهما - في كل لوحة على حدة - صور القديسين والملائكة من كل ناحية .

وفي كنيسة مارتورانا ، تظهر أيضاً الحلقات الدائرية التي تحيط بصور القديسين النصفية، كما تظهر الموضوعات البيزنطية بنوعها على الجدران المقبية التي

(1) David Talbot Rice, Art Of the Byzantine Era , Themes And Hudson, LTD. London , 1963 , P. 166 .

(2) Ibid , P. 168 .

(3) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics , Hacher Art Books , New York , 1935 , P. 183 .

(4) Dalton, Byzantine Art and Archacology, Clarendon Press Oxford , 1911. P. 408 .

(*) استغرق تنفيذ هذه الفسيفساء فترة قصيرة جداً تقارب ثمانية أعوام .

(**) بنيت هذه الكنيسة تكريماً للمنراء في عهد أميرال روجير الأول ، ونفذ مارتورانا . يطلق على المنراء وهو

مقتبس من اسم مؤسس الدير المجاور الملحق بالكنيسة (ألويتا مارتورانا) Aloina Martorana .

(***) عرفت هذه الكنيسة أيضاً باسم كنيسة القصر الملكى في باليرمو .

تلى القبة مثل مشاهد من حياة العذراء ووفاتها ، وبعض موضوعات التصوير الإمبراطورى التى تتضح فى إحدى الصور التى تمثل القديس « جورج » من أنطاكية يركع أمام العذراء فى نفس وضع وهيئة الإمبراطور المصور فى فسيفساء كنيسة آيا صوفيا . شكل (١١٥) .

وهناك مثال آخر لموضوعات التصوير الإمبراطورى فى نفس الكنيسة ، حيث السيد المسيح يتوج الملك « روجير الثانى » ، كما يتبين فى شكل (٢٠٧) ، والذي يلاحظ فيه " أن مشهد التتويج وأسوبه يتبع نفس تخطيط مشاهد التتويج فى العصر البيزنطى " (١) .

أما كنيسة « بلاتينيا » تعتبر " أفضل اثر للنورمانديين فى صقلية " (٢) . وبالإضافة إلى صورة السيد المسيح الرئيسية فى القبة وصور العذراء ، فهى تحتوى أيضاً على العديد من صور الإحتفالات الدينية التى صورت فى منطقة المحراب والتى تضم رحلة العائلة المقدسة والبشارة والتجلى ، والدخول إلى القدس والتى نراها فى شكل (٢٠٨) ، " وهذه الأعمال تمثل أدق الأعمال وأعظمها فى الكنيسة ، والتى تكشف عن أفضل ما فى الأسلوب الصقلى " (٣) . الذى يتضح فيه المهارة التصويرية التى تجلت بوضوح فى موضوع الدخول إلى القدس والذي تفوق على غيره من الموضوعات المشابهة فى الكنائس الأخرى .

حيث إهتم الفنان المصور له بثبات التكوين وحسن توزيع العناصر الأدمية فى الخلفية المليئة بالتفاصيل الدقيقة ، كما تبدو واقعية المشهد وطبيعته فى صورة الطفل العارى الذى صور فى المستوى الأمامى للوجه ، وهو يبحث عن ملابسه .

وفى نفس الكنيسة فى غرفة الملك « روجير » وجدت لوحات الفسيفساء التى تحتوى على زخارف دنيوية متكاملة من العالم البيزنطى ، وهى تصور الوحوش والأشجار ويذكر « راييس » " أن مشاهد الصيد تماثل تماماً تلك النماذج التى تزخرف المنسوجات الشرقية ، والتصميم فارسى الأصل ، وهذه الفسيفساء تشبه لوحات الفسيفساء التى تزخرف العديد من غرف قصر الأباطرة فى القسطنطينية وهى ذات

(1) David Talbot Rice, Art Of the Byzantine Era , Themes And Hudson, Ltd . London , 1963 , P. 166 .

(2) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics , Haier Art Books , New York , 1935 , P. 181 .

(3) Ibid , P. 183 .

أسلوب فارسي أيضاً" (١). والشكل (٢٠٩) يوضح جزءاً من الجدار في الغرفة الخاصة بالملك «روجير» في القصر الملكي، وهي كما تبدو فيها مشاهد الصيد والطيور والحيوانات الطبيعية والخرافية المتقابلة والتي تصطف على خلفية من الأشجار التي تم تناولها ومعالجتها بأسلوب تجريدي زخرفي.

وبالإضافة إلى لوحات الفسيفساء العريضة داخل الكنائس المتأثرة بالأساليب البيزنطية، فقد امتدت هذه التأثيرات إلى اللوحات الصغيرة المحمولة، وأوضح مثال لها هو اللوحة التي تصور موضوع الصلب والتي تقترب في أسلوبها من الأسلوب البيزنطي النموذجي، كما نرى في شكل (١٩٥)، وذلك يرجع إلى أنها من إنتاج أحد الحرفيين اليونانيين المجلوبين من العاصمة البيزنطية، مثلها في ذلك مثل العديد من الأعمال السابقة.

• العناصر البيزنطية في الفسيفساء الإسلامية :

كان وصول التأثيرات البيزنطية إلى العالم الإسلامي نتيجة لأن معظم الأقطار التي دخلها الإسلام، كانت في وقت ما تابعة للحكم البيزنطي مثل مصر وسوريا*، كما كانت العراق وإيران تحت الحكم الساساني، وسرعان ما تخلصت هذه البلاد من هذه القوى المسيطرة، التي تركت أثارها الواضحة المتمثلة في التراث الفني والثقافي ذو الملامح البيزنطية والساسانية، بالرغم من ظهور الإسلام الذي كان له تأثيراً بالغاً على ثقافة البلاد التي دخلها، ونتج عن تلك الثقافات مزيجاً فنياً ذا طابع خاص، أصبح يميز تلك الحقبة الفنية في العالم الإسلامي، ومما لاشك فيه أن فن التصوير الإسلامي قد اعتمد على أصول ومصادر فنية، لعبت دوراً كبيراً في تكوين نواة هذا الفن ويؤيد هذا القول تلك الأمثلة الغزيرة من التصوير الإسلامي التي ما تزال باقية حتى الآن، والتي تتضح فيها بجلاء هذه الأصول والمصادر الفنية، وتعكس هذه المصادر الأساليب الفنية لبعض الفنون القديمة التي إنتشرت وإستقرت في البلاد التي فتحها المسلمون مثل سوريا ومصر والعراق وإيران وأواسط آسيا، ولكن مما تجدر ملاحظته أن المسلمين ضمو إليهم هذه البلاد وكانت لديهم معرفة سابقة بفن التصوير" (٢). وتعتبر بلاد الشام من أبرز المناطق التي توافرت فيها تأثيرات الفن البيزنطي، حيث إنعكست هذه الأساليب

(١) Art Of the Byzantine Era, Themes And Hudson, Ltd. London, 1963, P. 172, 174.

(٢) أبو الحمد فرغلي، التصوير الإسلامي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩١، ص ٣١.

(*) وصلت تأثيرات الفن البيزنطي إلى سوريا قبل وصوله مصر.

بالأخص على أعمال الفسيفساء التى تزخرف مبانيها المعمارية كالقصور والمساجد فى كل من القدس ودمشق ، وإنحصرت هذه التأثيرات فى العناصر الزخرفية التى تضمنتها هذه الأعمال .

ونجد الاختلاف هنا فى أن التأثير البيزنطى لم ينتقل إلى الموضوعات، وذلك يرجع إلى تغير نوعية الديانة نفسها ، فلم تعد العقيدة المسيحية التى ألف الفنانون تصوير قصصها وما ارتبط بها من شخصيات مقدسة كالسيد المسيح والعذراء - هذا من ناحية - ومن ناحية أخرى وهى طبيعة الفن الإسلامى الذى كره تصوير الكائنات الحية بصفة عامة وإبتعد عنها بشكل ملحوظ ، وذكره رابيس ، " أن هذا الحظر لم يكن مطبقاً فى جميع أركان العالم الإسلامى خلال السنوات الأولى من الإسلام ... ، ولا ندرك إذا كان هذا العداء ضد التصوير قد ظهر قبل القرن التاسع الميلادى لأنه لم يكن له تأثير على الفن الدنيوى فى ذلك العصر كما يتضح من تصاوير قصر الحير ، وقصير عمره ، وقصر خربة المفجر ، ولكن الحقيقة الماثلة فى عدم تصوير الشخصيات فى فسيفساء قبة الصخرة أو فى دمشق يشير إلى أن التحريم جاء تطبيقه الجبرى عام ٦٩٠ م " (١) . ولذلك نجد أن أغلب الزخارف المنقذة بالفسيفساء يغلب عليها الأشكال الزخرفية المجردة والتى نتبينها على النحو التالى :

فقد ظهرت كثير من العناصر الزخرفية كالهندسية والنباتية والكتابية والحيوانية فى الفسيفساء الإسلامية المستمدة من الفسيفساء البيزنطية ، والتى لم تنتشر إنتشاراً واسعاً فى هذا العصر ، وتركزت فى عدة أماكن قليلة حيث عرف المسلمون هذا النوع من التصوير الجدارى مع بداية العصر الأموى ، ويمكن تقسيم هذا النوع من التصوير إلى نوعين (قسمين) : النوع الأول عبارة عن مجموعة من أعمال الفسيفساء التى تزين المباني الدينية ، والنوع الثانى يتضمن أعمال الفسيفساء داخل القصور (أو المباني الدنيوية بشكل عام) .

واروع الأمثلة التى تحتوى على قدر كبير من هذه العناصر ، وتعتبر من أوضح النماذج التى تبرهن على انتقال هذه العناصر البيزنطية نجدها فى ثلاثة من المنشآت الدينية وهم : قبة الصخرة ، والمسجد الأموى بدمشق ، وقبة الظاهر ببيرس بدمشق " (٢) . وتعتمد زخارف الفسيفساء فى كل منها على الفسيفساء الزجاجية الملونة ، وقد تم

(1) Islamic Art-Themes And Hudson , London , 1965 , P. 18 .

(٢) أبو الحمد فرغلى ، التصوير الإسلامى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٤٦ .

تنفيذها في الأجزاء العليا من الجدران . أما من أسفل فقد كان يفضل وضع ألواح الرخام على غرار ما كان يحدث في الكنائس البيزنطية ، ويكتفى هنا بذكر مثالين فقط ، وهما فسيفساء قبة الصخرة والمسجد الأموي ، فهما الأكثر أهمية ودلالة على الطابع البيزنطى .

أولاً : زخارف قبة الصخرة :

تتألف زخارف قبة الصخرة من مجموعة من الزخارف المجردة المتشابكة ، والتي تخرج من أواني زهرية وتنتشر في تفرعات تتخذ اتجاهاتها إلى أعلى وتسير في خطوط منحنية وتوجد هذه التشكيلات الزخرفية في رقبة القبة من الداخل . ويتخللها النوافذ التي تشبه العقود ، ويحيط بكل نافذة إطار زخرفى يحتوى على وحدات متنوعة ومتكررة .

كما تظهر الزخارف السابقة في أجزاء أخرى داخل اكتاف العقود ، وتجويف القبة نفسه ، وتحتوى على صور لأوراق النباتات الطبيعية كأوراق العنب وأوراق الأكانثس ذات الملامح التشكيلية الزخرفية المتميزة ، بالإضافة إلى أشكال النخيل وثمارها المجردة ، كما يبدو في شكل (٢١٠) ، التي نلاحظ فيها بعض الأطر الزخرفية التي تحدد المساحة من الخارج والتي تظهر على الجانبين وتحتوى على أشكال دائرية بداخلها رسوم هندسية ، وفي بعض الأجزاء تتحول هذه الأشطر الهندسية إلى زخارف كتابية إشتملت على آيات من القرآن الكريم ، كما يتبين من شكل (٢١١) والتي كتبت بالمكعبات الذهبية .

وفي مناطق أخرى نجد هذه الأطر الزخرفية تتخلل مساحات الفسيفساء نفسها ، ولكنها في هذه الحالة تحتوى على مجموعة من الورد والفواكة وخاصة العنب والرمان والبلح والتين والكمثرى والتفاح . كما يتبين في شكل (٢١٢) .

ونلاحظ في التفاصيل السابقة ، غلبة الطابع الزخرفى على رسوم الفسيفساء ، التي حرص الفنان فيها على تكييف خطوط تصميماتها مع شكل المساحات المعمارية ، سواء الدائرية أو الأسطوانية أو المسطحة ، وكوشات العقود ، مما يحقق انسجامها وتألفها مع العناصر المعمارية ، كما يبدو في شكل (٢١٠) والتي تغطى كوشة أحد العقود . ذات الشكل المثلث تقريباً وتعلو تيجان الأعمدة - حيث رسم جذع النخلة بدايته من أسفل وتتفرع أوراقها المجردة يميناً ويساراً حسب إتساع مساحة الكوشة .

وقد تميزت هذه الزخارف بالإيقاع اللونى الفريد حيث إحتوت هذه الفسيفساء على مجموعة متنوعة من ألوان المكعبات التي حرص الفنان على توزيعها في أماكنها

المناسبة مع تحديد العناصر والأشكال المرسومة بالخطوط السوداء ، مما يبرز جمال العناصر المنفذة على الخلفية الذهبية ، وهذه إحدى السمات البارزة للفسيفساء البيزنطية أيضاً ، وقد تخللت هذه الفسيفساء الذهبية بعض المكعبات الفضية التي تزيد من تلالئها ، كما ترى لوحتى شكل (٢١١ ، ٢١٢) ، التي تبرز فيها المساحة ذات اللون الذهبى والحروف الذهبية فى الإطار الخارجى .

ثانياً ، زخارف المسجد الأموى ،

تعد زخارف الفسيفساء فى هذا المسجد من أهم الآثار الإسلامية فى ذلك الوقت ، وقد برزت الأساليب البيزنطية بشكل واضح فى لوحات الفسيفساء العديدة التى يزخر بها هذا المسجد ، والتى تشغل مساحات كبيرة من القباب والأجزاء العليا من الجدران والعقود التى تحيط بالصحن والرواق الغربى والواجهة الخارجية وواجهة المجاز فى قاعة الصلاة ، أما الأجزاء السفلى فهى مغطاة بالرخام ، " وهى تشبه فى تنفيذها أسلوب الترخيم فى قبة الصخرة ، وفى كنيسة آيا صوفيا فى القسطنطينية " (١) .

وتظهر هذه التأثيرات بالتحديد فى نسيج الزخارف المعمارية الذى سيحطر على اللوحات ، والذى يعتبر العنصر الأساسى فيها ، وهى أهم ما يميز هذه الفسيفساء عن غيرها ، فقد كانت لها الأولوية فى الظهور فى تلك المناظر الطبيعية المرسومة ، كما فى شكل (٢١٣ ، ٢١٤) ، وكما يبدو كانت هذه العماائر تصور منفردة أو فى مجموعات متجاورة تتخللها الأشجار الطبيعية والجسور ، ويربط بين هذه الأجزاء نهر حلويل يمتد بطول الجدار ، وهو " فى الغالب نهر بردى الذى يجتاز دمشق " (٢) . والذى استخدمت فيه المكعبات الفضية مع المكعبات الحجرية البيضاء لتنفيذ المياه وذلك للتعبير عن انعكاسات المياه .

وفى بعض اللوحات كانت هذه العماائر تصور مضمار السباق الذى يحيط به الأشجار والأبراج العالية ، ويذكر الدكتور ، ثروت عكاشة ، " أن قصور الفنان آنذاك عن تطبيق قواعد المنظور لم يكشف بوضوح عما يعنيه بهذا التكوين " (٣) .

(١) عبد القادر الرياحى ، العمارة فى الحضارة الإسلامية ، مركز النشر العلمى ، جامعة الملك عبد العزيز ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠ م ، ص ٦٣ .

(2) Edgar, Waterman Anthony, A History of Mosaics , Hacher Art Books , New York , 1935 , P. 130 .

(٣) تاريخ الفن - الفن الإسلامى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٧ ، ص ٢٦٩ .

وهذه المساحة السابقة الكبيرة من الفسيفساء تحددتها أطر زخرفية قوامها عناصر هندسية متشابكة وعناصر كتابية تتضمن آيات من القرآن الكريم ، إلا أن أغلب هذه اللوحات بشكل عام إختفى نتيجة التلف البالغ الذي أحدثته الحرائق والزلازل . وقد إحتوت هذه اللوحات بالإضافة للعناصر السابقة على أشكال ووحدات زخرفية أخرى تشبه إلى حد كبير ما وجدت في قبة الصخرة ، مثل العناصر الطبيعية كالأشجار ذات الطابع الكلاسيكي ، والتي تخرج منها الثمار ، كما يتبين في شكل (٢١٥) . والذي يظهر فيه شجرة خضراء اللون رسمت فوق كوشة العقد ويحددها أطر زخرفية تحتوى على وحدات مكررة من الثمار والإطار العلوى يفصلها عن مساحة مستطيلة تعلوها تحوى بداخلها أوراق الأكانثوس الكبيرة الحجم والتي تنتشر يمينا ويساراً ، ويقل حجمها كلما إتجهنا إلى أعلى ، وتكرر هذه الوحدات في قبة الخزنة التي تحملها الأعمدة ، شكل (٢١٦) ، وهي كما يبدو سداسية الشكل ، وتحتوى على هذه التفريعات النباتية وأوراق الأكانثوس في أحد الجوانب ، والجانب الآخر يتضمن عنصرين هما : النخلة التي تتوسط هذه المساحة ، والأشكال المعمارية المتضائلة الحجم نسبياً ، وتبادل هذه الأشكال وتكرر حول جسم الخزنة ، وهي جميعاً محاطة بالأشرطة الزخرفية الدقيقة والمتنوعة المستلهمة من الفسيفساء البيزنطية والتي تشترك جميعها في الألوان البديعة المتناسقة .

وتعتبر فسيفساء المسجد الأموى بشكل عام ، إحدى روائع الأعمال الزخرفية المنفذة بالفسيفساء في العالم كله ، ومن حيث الأسلوب الفني تتفوق على أية أعمال أخرى في سوريا ، وذلك يعود إلى أنها تماثل أرضيات الفسيفساء في قصر القسطنطينية الملكي^(١) . وبالرغم من ذلك فقد إعترض بعض المؤرخين على نسبة تنفيذ هذه الفسيفساء للفنانين البيزنطيين ، وكذلك فسيفساء قبة الصخرة ، ونسبوا تنفيذها إلى بعض العمال السوريين ، ومن هؤلاء المؤرخين " السيدة مارجريت فان برشيم (Van Berchem) و سوفاجيه (Sauvaget) اللذين نفيا ما جاء على السنة العرب (فيما يخص ذلك) ، واللذين ذكروا الروم في كتاباتهم التاريخية والتي كان المقصود بها العالم المسيحي بصفة عامة^(٢) ، ... ، ويذكر الدكتور ثروت عكاشة ، " أن الثابت يقيناً أن لفخذ الروم مقصود به أوروبا عامة وبيزنطة خاصة ، وقد أيد ، هاملتون جب ، في دراسة حديثة دقة ما ساقه المؤرخون العرب ، ذاهباً إلى أن ميل الأمويين إلى أن يحذو حذو البيزنطيين ، وهو أمر مؤكد ، لافتاً النظر إلى نص لم يتبين للسيدة برشيم ، و سوفاجيه ، الرجوع

(1) David Talbot Rice , Islamic Art, Themes And Hudson , London , 1965 , P. 16 .

(٢) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن - الفن الإسلامي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٧ ، ص

إليه ، جاء فيه : أن المواد اللازمة لإعداد لوحات الفسيفساء لم تكن متوفرة في تلك البيئة ، كذلك الحرفيون كانوا هم أيضاً يردون إلى دمشق والمدينة المنورة من بيزنطة " (١) .

وقد ساعدت الدراسات الحديثة التي أجراها العالم جيب (Gibb) في تأكيد صحة ما ساقه المؤرخون العرب " مؤكداً ميل الأمويين لإتخاذ التقاليد البيزنطية على أنها كانت حقيقة واضحة " (٢) .

كما يؤيد الدكتور ثروت عكاشة ، صحة هذه الآراء من ناحية أخرى بقوله ، " فمن المعروف أن المنجزات الفنية في سوريا سواء في مجالات النحت أو الحفر على العاج ، أو الفسيفساء قد أخذت في التدهور ابتداء من القرن السادس الميلادي ، وليس من المعقول أن تكون لوحات الفسيفساء في دمشق والقدس المتجاوزة الغاية جاذبية وجمالاً ، قد أنجزها صناع سوريا وقت إضمحلال الحركة الفنية فيها ، بل الأرجح أن نقبل ما دونه المؤرخون العرب أنفسهم من أن ثمة عون وفد من بيزنطة " (٣) . وبما أن الخامات والفنانين والأساليب بيزنطية خالصة ، فكان من الطبيعي أن تصبح السمة العامة لأعمال الفسيفساء السابقة بيزنطية في الموضوعات والتكوينات والعناصر الزخرفية والألوان أيضاً .

■ قصر هشام بخربة المفجر

ولقد امتدت التأثيرات البيزنطية إلى الفسيفساء التي تزين المنشآت الدنيوية والتي وجدت في قصر هشام .

وهذا القصر من " أهم المنشآت الدينية في العصر الإسلامي ويحتوي على نحو مائتي وخمسين جزءاً من لوحات مصورة بالفسيفساء في حالة جيدة داخل القصر وفي مبنى الإستحمام الملحق به " (٤) . وقد عثر فيه على أوضح الأمثلة التي تبرهن على وصول هذه التأثيرات البيزنطية والتي تتمثل في لوحة الفسيفساء المستقلة التي تزين أرضية الحمام ، وهي كما تبدو في شكل (٢١٧) ، عبارة عن شجرة كبيرة تتميز بضخامتها وكثافة أوراقها ، وتنتصف اللوحة ، وتشغل أكبر حيز من المساحة الكلية لها ، وعلى جانبها صورت حيوانات مثل الغزلان ، والأسد الذي ينقض على إحداها في الجانب

(١) المرجع السابق ، نفس المكان .

(٢) أبو الحمد فرغلي ، التصوير الإسلامي ، دار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٥٢ .

(٣) تاريخ الفن - الفن الإسلامي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٧ ، ص ٢٧٣ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٧٩ .

الأيمن منها " ويقول . إتنجهاوزن (Ettinghausen) في ذلك : إن تصوير الشجرة يحمل
قسمات واقعية ، إذ ابتعد المصور عن أسلوب التماثل وأبرز عدم انتظام غصونها الأساسية
وانثناء إحداها^(١) . وقد حددت الأوراق بمساحات سوداء سميكة شغلت مساحة ملحوظة
تبرز جمال الورقات وألوانها المتألقة .

والمساحة بشكل عام تتحدد من الخارج بإطار زخرفي، واتخذت الخلفية لوناً
واحداً من مكعبات الفسيفساء ، على غرار ما كان متبعاً في الفسيفساء البيزنطية .

" ومنشأ هذه الفسيفساء يرجع في الأصل إلى فسيفساء الأرضيات في العهود
البيزنطية القديمة في أنطاكية ، وكذلك في قصر الأباطرة البيزنطيين في
القسطنطينية ، باستثناء الحيوانات المصورة في الأسفل فهي تميز التصوير الشرقي
ونموذج الأسد الذي يلتهم الغزال يمثل مضموناً شائعاً في إيران^(٢) . وذلك دليل على
وجود الأساليب الفنية الأخرى بجانب الأساليب البيزنطية والتي إتضحت أيضاً في
الوحدات الهندسية التي يظهر فيها الطابع الروماني ، والتي إتسمت بالثراء والتنوع ، إلى
جانب موضوعات الصيد ومطاردة الحيوانات لبعضها والتي ترجع للتأثيرات الرومانية ،
وإختلاط الأساليب الفنية وإمتزاجها بهذه الصورة من أهم ما يميز العصر الأموي في ذلك
الوقت .

وكما إنتقلت هذه الأساليب البيزنطية إلى الفسيفساء الإسلامية بهذه الصورة
الواضحة، فقد إمتد تأثيرها أيضاً إلى الفن القبطي، والتي تمثلت في موضوعات التصوير
الجداري وطرق معالجتها من الناحية التشكيلية ، والمصورة على الجدران الداخلية
للمقابر والمعابد المصرية .

■ التصوير الجداري القبطي :

إرتبط الفن القبطي في مصر بظهور المسيحية ، وإختلاط الأساليب الفنية
الهيلينستية والفرعونية السابقة ، والفنون البيزنطية المعاصرة له بالفنون الشعبية
المحلية التي إتسمت بالبساطة والتلقائية ، وكان ذلك في بداية القرن الرابع الميلادي
وإستمر بعد الفتح العربي .

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٢٨١ .

(2) David Talbot Rice , Islamic Art, Themes And Hudson , London , 1965 , P. 22 .

" وقد كان المصريون أول من اعتنقوا هذه الديانة " (١). وكان ذلك في ظل السيادة الرومانية المستبدة ، وقد تعرضوا بالطبع لمختلف أنواع العذاب التي تحول بينهم وبين اعتناق هذه الديانة الجديدة ، والجهر بها ، وكان سبيل المصريين في ذلك هو الإبتعاد عن بطش الأباطرة في شمال مصر في الأسكندرية * يصفة خاصة ، واتجهوا إلى جنوبها حيث اختبأوا في المعابد والمقابر حتى يتمكنوا من ممارسة شعائرهم الدينية ، وبالتالي تحولت هذه الأماكن إلى أديرة ، وكنائس زينوها بأجمل التصاوير الجدارية التي إرتبطت إرتباطاً واضحاً بالديانة المسيحية وتعاليمها ، وفقاً للأفكار الفنية السائدة في ذلك الوقت .

ولقد اختلفت نوعية الموضوعات المصورة على الجدران وأسلوب صياغتها ، حسب الفترات الزمنية التي نفذت خلالها ، وذلك طبقاً للمراحل الثلاث المختلفة التي مر بها الفن القبطي في مصر ، وهي :

١ - مرحلة الصحوة

٢ - مرحلة الإكتمال أو المرحلة القبطية .

٣ - مرحلة الإنتشار أو مرحلة فن الأقباط .

المرحلة الأولى : تمتد من القرن الرابع إلى منتصف القرن الخامس (٢) . حيث كانت مصر خاضعة للحكم البيزنطي والذي ظهر نفوذه واضحاً في مجال الإدارة والحكم ، أما تأثيره الفني ظهر فيما بعد ، ويقول الدكتور ثروت عكاشة : " ان البلاد في تلك الفترة كانت حديثة العهد بالمسيحية ويغلب عليها التأثيرات الوثنية بشكل واضح بتميزت الأعمال بالحركة والحيوية وتقليد الطبيعة ، وكان فنها خليطاً يستوحى من وثنياتها ومن مسيحيتها ، ... ، ولم يكن له طابع فني متميز بل كان خليطاً يجمع شيئاً من الطراز اليوناني الروماني في مصر وشيئاً من الطراز الفرعوني " (٣) .

المرحلة الثانية : وتعرف أيضاً بالطراز المسيحي وتنتصر في الفترة من النصف الثاني من القرن الخامس وحتى الفتح العربي وتسمى المرحلة الإنتقالية نتيجة لإستمرار وجود الموضوعات الوثنية القديمة فضلاً عن ظهور بعض الرموز التشكيلية الجديدة الخاصة بالديانة المسيحية .

(١) أحمد سليم ، اثر استخدام التصوير الجداري فوق ملاط الطين في تجميل قرية كلابشه بالنوبة ، رسالة

ماجستير ، غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٨ ، ص ٦٧ .

(٢) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن - الفن المصري ، الجزء الثالث ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٦ ، ص ١٤٢٦ .

(٣) المرجع السابق ، نفس المكان .

(*) كانت أهم مراكز الحضارة الهيلينية .

المرحلة الثالثة : وهى المرحلة الأخيرة التى إختفت منها التأثيرات الهلينية والوثنية وقلت أيضاً التأثيرات البيزنطية شيئاً فشيئاً ، وغلب الطابع المسيحى الشعبى ، وقد استطاع الأقباط من خلال تلك المرحلة تحقيق شخصيتهم الفنية المميزة والمستقلة عن غيرها من المراحل السابقة .

وبالرغم من التأثيرات الفنية على الفن القبطى ، إلا أن أهم ما يميزه ، أنه لا يخرج أعماله الفنية أو ينفذها بناء على أوامر إمبراطورية ، كما لم ينل أى تشجيع سواء كان مادياً أو معنوياً من البلاط الملكى ، بإستثناء التوجيهات الفنية التى تلقاها الفنانون من قبل الرهبان ورجال الكنيسة ، والتى لا يمكن الإستغناء عنها عند أداء هذه الأعمال الفنية ، والفن القبطى بذلك إبتعد عن الرفاهية والفخامة والذوق الرفيع الذى إتسم به الفن البيزنطى ، وهذه تعتبر نقطة الإختلاف بين هذين الفنين .

وتعرف الدكتورة : سعاد ماهر ، الفن القبطى بقولها : " وهكذا نستطيع أن نقول أن طرازاً فنياً جديداً ظهر فى المقابر والكنائس المسيحية الموجودة فى الصحراء الغربية بعيداً عن أعين الحكام ، والرقباء ، وهو طراز فنى خاص بمسيحي مصر اللذين عرفوا بالأقباط منذ سنة ٢٨٤م ، ... ، ويمتاز هذا الأسلوب الجديد بأنه أسلوب بعثت عناصره عن محاكاة الطبيعة فلم يعن بالمادة وإكتفى بالرمز إليها أو التعبير عنها بأبسط الوسائل وأقلها ، كما لجأ إلى تجريد المادة ورمز إليها بمجرد خطوط هندسية ملا بها فراغات كبيرة " (١) .

وكان من العليقى أن يتأثر الفن القبطى بأساليب الفن البيزنطى فهو فن معاصر له ، ومسيطر عليه فى نفس الوقت ، وظهور هذه التأثيرات الفنية البيزنطية فى الفن القبطى لا تنقص من شأنه أو تقلل من قدره كفن مستقل بذاته ، وذو طابع خاص فقد ترك بصمات واضحة فى مجالات الفنون المختلفة وقد أثر على الفن البيزنطى نفسه .

وتظهر آثار الفن البيزنطى فى فروع الفن المختلفة فى الفن القبطى كالعامة ، والتصوير بنوعية ، وفنون النحت والأخشاب والمنسوجات .

وأهم ما يمكن تناوله هنا هو أعمال التصوير الجدارى التى نفذت بالفريسك على جدران المقابر والأديرة ، والتى تحمل الطابع البيزنطى ، ولكنه يجب الإشارة أولاً إلى

(١) الفن القبطى ، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والفوسية والوسائل التعليمية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٢٢ .

(٢) ظهور الفن القبطى كان كان سابقاً لظهور الفن البيزنطى .

نموذج متفرد من أعمال التصوير بالفسيفساء ، وهو من الحالات النادرة التي ظهر فيها فن الفسيفساء البيزنطى فى مصر خلال العصر القبطى ، وهذه الفسيفساء موجودة فى دير القديسة كاترين ، والذي يعتبر من أشهر الأديرة التى شيدت فى سيناء فى فترة خضوع مصر للسيادة البيزنطية ، وبنيت بأيدى مهندسين بيزنطيين ، وقد تم بناؤه بموجب مرسوم من « جستنيان » ، لذلك كان هذا الدير يحظى بالرعاية من قبل هذا الإمبراطور ، ... ، وفسيفساء هذا الدير هى الوحيدة المتبقية من عهد الإمبراطور « جستنيان » والمنسوبة إلى ورشة فنية بيزنطية بعد القضاء على أعمال الفسيفساء فى القرن الثامن الميلادى . وفسيفساء التجلى فيه بحالة جيدة ، وتكشف عن الإتجاهات الفنية لفنانى الفسيفساء خلال العصر البيزنطى " (١) .

وهذه الفسيفساء " تشير إلى التطور البيزنطى الكامل ، وهى تصور موضوع التجلى " (٢) . كما يبدو فى شكل (٢١٨) ، حيث يقف السيد المسيح منتصباً المساحة الرئيسية فى الكنيسة ، ويجاوره كل من النبی موسى وأشعيا ، والحواريين بطرس ويوحنا ، وقد كتبت أسماؤهم بجوار رأس كل واحد منهم بحروف سوداء اللون ، ونلاحظ فيها أن جسد السيد المسيح صور بأبعاد ثنائية مسطحة ، على عكس أجساد الشخصيات الأخرى التى تعتمد الفنان إظهار أبعادها الطبيعية المجسمة ، ويحيط بجسد السيد المسيح ثلاث مساحات بيضاوية الشكل ، نفذت بدرجات ثلاثة من اللون الأزرق ، والدرجة الأذن منها تقع فى الدائرة الداخلية التى رسمت خلف السيد المسيح مباشرة . المساحة الداخلية - "وهذه الهالة الكبيرة تهدف إلى إبراز فكرة الثالوث المقدس " ... ، وبالتالى فهى تشير إلى طبيعة السيد المسيح الإلهية ، وبذلك فإن هذا التصوير يمثل تعبيراً رمزياً عن العقيدة التى ترى للسيد المسيح طبيعتين ... ، وليس هناك أفضل من هذا العمل الذى يعبر عن الطبيعة الثنائية للسيد المسيح والذي تحول من طبيعته الإنسانية إلى الإلهية فى هذا المشهد " (٣) .

(1) Kurt Weitzmann , Studies In The Arts At Sinai , Princeton University Press , New Jersey , 1982, P. 405 .

(2) Carlo Bertelli , General Editor, The Art of Mosaic, Per Jonas Nordhagen, Byzantine Treasures, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989, P. 105 .

(3) Kurt Weitzmann , Studies In The Arts At Sinai , Princeton University Press , New Jersey , 1982, P. 14 .

ومن أمام هذه الأطر الثلاثة تخرج الأشعة الضوئية التي تسير في خطوط مستقيمة وتنتشر يميناً ويساراً على الخلفية الذهبية الممتدة والأشعة الصادرة من جسد السيد المسيح بهذا الشكل تعد من أحد الملامح البيزنطية المميزة^(١).

وتحيط هذه المساحة من الخارج - قبة الجزء الخارجى البارز - إطار زخرفى يتضمن صوراً لوجوه مختلفة وضعت داخل جامات مستديرة تخص الحواريين في الجزء العلوى، وصور الأنبياء الستة عشر في الجزء السفلى، وهذا الجزء السفلى يحتوى على شريط رفيع من الزخارف الكتابية أعلى منطقة الوجوه مباشرة.

ومن أعلى المساحة - المصور فيها موضوع التجلى - توجد صورة ملاكين مجنحين ومتقابلين، حمل كل منهما في يديه صليبا وكرة رسم عليها صليب ذهبى صغير.

وقد تشابهت هذه العناصر الزخرفية للرؤوس الأدمية والكتابية، والملائكة المجنحة مع العناصر الموجودة في كنيسة القديس فيتال، مما يؤكد أن أعمال الفسيفساء في هاتين الكنيسيتين تمت على أيدي فنانين ينتمون جميعاً إلى ورشة فنية واحدة، كما أن موضوع التجلى هذا مصور أيضاً في كنيسة القديس أبو لينار بكلاسى، وقد احتل نفس المساحة الرئيسية ولكنه عولج بأسلوب رمزى، "حيث الحواريين الثلاثة مصورين في شكل الخراف، والسيد المسيح صور في شكل صليب كبير وينتصف المساحة أيضاً، والصورة الوحيدة المجسدة تخص القديس أبو لينار المهدي إليه الكنيسة"^(٢). شكل (٩٦)، وذلك يوضح مدى الارتباط الفنى بين الأقاليم التابعة للإمبراطورية في الشرق والغرب، والتي تجمع بين أساليب فنية واحدة تستمد مصادرها من أصول بيزنطية خالصة.

أما لوحات التصوير الجدارى التى تحمل فى داخلها السمات البيزنطية، فيتم تناولها على النحو التالى :

أولاً : أعمال التصوير الجدارى الموجودة فى كاتدرائية فرس :

وهى تعتبر خير مثال للأديرة التى نشأت فى العصر القبطى المبكر وهى تقع فى جنوب مصر فى بلاد النوبة . ونظراً لأهمية هذه الأعمال فقد قامت البعثة الهولندية

(1) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford, 1911. P. 655.

(2) Lyn Rodley, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York 1994, P. 87.

بنقلها من على الجدران بواسطة الشاش المبلل بالصمغ ووضعها على لوحات خشبية وأعيد تثبيتها فوق الجدران مرة أخرى .

وما زالت هذه التصاوير الجدارية تتمتع بحالة جيدة ، وهي تجمع في أعمالها بين عناصر فنية مختلفة كالفن التدمري والسومري ، ويصف الدكتور ، ثروت عكاشة ، فن فرس في مجموعة كظاهرة من ظواهر الفن البيزنطي " (١) . فهي تصور مجموعة من المشاهد الدينية التي تتضمن الشخصيات المقدسة والتي كانت تصور الموضوعات البيزنطية كالعذراء والملاك جبريل وبعض الحواريين والملائكة المجنحين ، وقد صورت العذراء جالسة على العرش المتوج بأشكال الصليب الصغيرة ، بالإضافة إلى تصويرها في موضوع الميلاد الذي رسمت فيه العذراء مضطجعة وخلفها السيد المسيح المولود ، والذي يبدو في شكل (٢١٩) ، حيث تظهر فيه الملوك الثلاثة الممتطين الجياد معالجين بأسلوب فارس .

ثانياً : تصاوير كنيسة الخروج والسلام :

" لعل من أحسن الأمثلة التي عثر عليها من رسوم الفريسك ، توجد في هاتين الكنيستين " (٢) . وتقع كلتاهما في منطقة البجوات بالوحدات الخارجية ، وبالنسبة لكنيسة الخروج * فتظهر في أعمالها التأثيرات البيزنطية التي تتضح في الرسوم الجدارية التي تزين قبة المقبرة ، وهذه القبة تحتوى على مجموعة من "الزخارف النباتية مثل كرمة العنب وعليها مجموعة من الطيور ويحيط بوسط القبة رسوم تمثل قصص الأنبياء والقديسين التي وردت في الإنجيل إلى جانب بعض الموضوعات والزخارف المسيحية كاشكال الصليبان " (٣) .

أما رسوم كنيسة السلام فهي تتضمن أعمالاً فنية نجد فيها مجموعة من الأشكال المتجاورة منها ما هو رمزي ومنها ما هو من العهد القديم والجديد . وهذه الموضوعات وجدت مصورة على جدران القبة داخل هذه الكنيسة ، وهذه القبة تشتمل على خمس دوائر متتالية تتحد في المركز ، والثلاث مستويات الأولى تحتوى على أشكال زخرفية نباتية من أوراق العنب وأكاليل النسبات المتداخلة والتي نفذت على مساحة مستقلة من

(١) ثروت عكاشة ، تاريخ الفن ، الفن المصري ، الجزء الثالث ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٦ ، ص ١٤٩٢ .

(٢) أحمد سليم ، اثر استخدام التصوير الجداري فوق ملاط الطين في تجميل قرية كلابشة بالنوبة ، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ١٩٩٨ ، ص ٧٥ .

(٣) المرجع السابق . نفس المكان .

(*) يرجع تاريخها إلى النصف الأول من القرن الرابع الميلادي .

اللون الأصفر والأخضر الفاتح ، كما يتبين من شكل (٢٢٠) ، أما المستوى الرابع ذو الألوان الداكنة فقد احتوى على موضوعات متجاورة ومتداخلة وغير مرتبة .

وأوضح هذه الموضوعات يظهر في الجزئية الخاصة بتصوير آدم وحواء في موضوع الإغواء ، حيث يقف كل منهما تنتصفهما الشجرة التي إلتف حولها الثعبان تعبيراً عن عملية الإغواء نفسها والتي كانت سبباً في طردهما من الجنة ، وقد نفذت أجسادهما يا للون الأزرق على الأرضية الصفراء المائلة إلى الدرجات البنية ، وهذه الموضوعات قد سبق تناولها في الفن البيزنطى ، ويؤكد ذلك الدكتور أحمد فخرى ، قائلاً : " إن التصوير فيها نفذت بيد فنان ماهر تفوق خطوطه وألوانه مستوى مصورى المزارات الأخرى بكثير ، والطراز بيزنطى خالص شأنه فى ذلك شأن ملابس الأشخاص ، والموضوعات المصورة هنا هى الموضوعات الشائعة من الكتاب المقدس " (١) .

ثالثاً : رسوم حنية باويط ،

من أوضح الأمثلة التى يتضح فيها الأسلوب البيزنطى ، يتمثل فى التوزيع الطبقي للشخصيات المقدسة داخل الكنيسة وطريقة تصويرهم ، نتبين ذلك فى شكل (٢٢١) ، الذى يبدو فيه المساحة المعمارية (حنية الكنيسة) مقسمة إلى مستويين : المستوى الأعلى هو الجزء المقبب وقد احتوى على صورة السيد المسيح جالساً على العرش ، ويمسك الكتاب المقدس مفتوحاً كعادة تصويره فى الفن البيزنطى ، ويحيط بالسيد المسيح الإنجليبين الأربعة ، وعلى كل جانب يقف ملاك مجنح ، والمستوى السفلى تظهر به صورة العذراء تحمل الطفل على ركبتيها وهى جالسة على العرش أيضاً ، ومن حولها الحواريين الإثنى عشر ، بالإضافة إلى إثنين من الكهنة المصريين ، كما يجدر الإشارة إلى الوجوه المرسومة داخل الجوامات المستديرة والتى تحيط بالمساحة الخارجية من الحنية .

رابعاً : تصاوير دير القديس أرميا ،

يقع هذا الدير فى سقارة وقد عثر فيه على مجموعة من أعمال التصوير الجدارى التى تصور موضوعات مستمدة من حياة السيد المسيح والعذراء والقديسين ، واحدى هذه التصوير الهامة توجد فى شرقية الدير (الحنية) ، وعليها صورة العذراء

(١) الصحراء المصرية ، جبانة البجوات الخارجة ، ترجمة عبد الرحمن عبد التواب ، هيئة الآثار

وهى تحمل السيد المسيح الطفل وتمتع بنفس الهيئة ونظرات الأعين، التى اعتاد الفنانون تصويرها فى الفسيفساء البيزنطية .

وعلى جدار آخر داخل هذا الدير عثر على لوحة تصور أربعة من القديسين أو الرهبان ، أحدهم يحمل الكتاب المقدس ، والثانى يرفع ذراعيه إلى أعلى ، وقديس آخر رسم على يمين الجدار فى وضع السجود على الأرض ، وتحيط برؤوسهم جميعاً الهالات المقدسة - إلا القديس الساجد - نتبين ذلك فى شكل (٢٢٢) ، الذى نلاحظ من خلاله وقوف القديسين فى وضع المواجهة والنظرات المحدقة ، وطريقة معالجة طيات الملابس ، والكتابات التى تخللت الخلفية، كلها مظاهر تعكس التأثير الشديد بأسلوب التصوير البيزنطى .



الفصل الخامس

تجربة الباحثة الفنية ومحاولة إستخلاص قيم جمالية معاصرة مستوحاة من الفسيفساء البيزنطية

- مقدمة.
- الخامات المستخدمة.
- الأساليب التقنية المتبعة في تنفيذ اللوحات .

الفصل الثامن

تجربة الباحثة الفنية ومحاولة استخلاص قيم جمالية معاصرة مستوحاة من الفسيفساء البيزنطية

■ مقدمة :

تتلخص التجربة العملية للباحثة في تنفيذ مجموعة من لوحات الفسيفساء المعلقة التي حاولت فيها الاستفادة من الأسلوب الفني للفسيفساء البيزنطية ، ومن بعض القيم التشكيلية والجمالية التي تضمنتها هذه الموضوعات ، والتي إحتوت على تصوير العنصر الأدمى وبعض العناصر النباتية ، ومحاولة تصويرها بأسلوب تحليلي تلخيصي ، على غرار الأسلوب الزخرفي المجرد الذي إتسم به طابع الفن البيزنطي .

وقد تم تنفيذ الأعمال المقدمة في عدة مراحل ، إهتمت الباحثة من خلالها بتطوير الأسلوب الذي يتناسب مع الموضوعات المختلفة التي تم تصويرها ، كما شمل هذا التطوير أيضاً أسلوب التنفيذ بخامة الفسيفساء بنوعيتها - الخزفي والزجاجي - ومن حيث اشكال المكعبات وأحجامها واتجاهاتها داخل اللوحات المنفذة.

وقد كان للباحثة عدة أعمال سابقة على إعداد الرسالة إهتمت فيها باستخدام بعض العناصر النباتية ، ومحاولة وضعها في قالب زخرفي مما يحقق الثراء اللوني في هذه الفسيفساء ، والاستفادة من الأسلوب الرمزي في تصوير بعض الموضوعات المختلفة ، وتصوير العنصر الأدمى وبعض الصور الشخصية التي يغلب عليها أسلوب التحوير والتلخيص ، ومحاولة إظهار الطابع الحركي وتحقيق سيادة بعض الألوان في هذه الأعمال ، وتظهر هذه الصفات التشكيلية في اللوحات التالية :

اللوحة الأولى : شكل (٢٢٣) ويعتمد التصميم فيها على المساحة المستطيلة التي إنتشرت فوقها زهرات عباد الشمس ، وإمتدت على جانبي المحور المائل للوحة ، واتخذت جميعها الأشكال المستديرة ، في حين قسمت الخلفية إلى مساحات هندسية متجاورة ، متوازية معاً ومتقاطعة في بعض الأحيان ، وقد حاولت الباحثة بذلك إحداث نوع من العلاقة التشكيلية بين هذه الأشكال المستديرة المتمثلة في زهرات عباد الشمس ، وبين الخطوط الرأسية والأفقية وما نتج عنها من مساحات مستطيلة تخللتها ، كما حرصت الباحثة على التقليل من الإحساس بالرتابة من تكرار عنصر واحد في اللوحة وهو عباد الشمس ، وذلك من خلال تغيير بعض أوضاع هذه الزهرات واتجاهاتها ، وما يترتب

عليه من اختلاف أشكال أوراقها وتداخلها فيما بينها بالإضافة إلى استخدام اللون الأزرق والأحمر، ودرجاتهما المختلفة في تصوير بعض هذه الزهور، وقد إتبعت الباحثة في هذه اللوحة الأسلوب الواقعي الذي يتمثل في نقل الشكل الطبيعي للزهور وأوراقها، في حين غلب الطابع التحليلي الزخرفي على الخلفية المسطحة التي إحتوت على العديد من الدرجات اللونية الساخنة والباردة، كما حاولت الباحثة الحصول على أعلى درجة من التلوين داخل كل مساحة على حدة. كما يبدو في الجزء الأسفل من اللوحة في المساحة الحمراء اللون، والمساحة التي لونتها بالدرجات البنفسجية والوردية الفاتحة.

وقد تضمنت هذه المساحة السفلى مساحة صغيرة إعتد في تنفيذها على لون واحد وتبدو في يسار اللوحة حيث تظهر إحدى زهرات عباد الشمس الزرقاء، وهي مرسومة على اللون الأبيض. وهي تعد بمثابة محاولة أولية وبسيطة من الباحثة في سبيل تعميمها وسيادتها في بعض اللوحات التالية.

أما اللوحة الثانية فهي تبدو في شكل (١٢٢٤)، وهي عبارة عن مساحة مسطحة تحتوى على مجموعة من الفروع المتداخلة التي تخرج منها أوراق النبات المتنوعة الأحجام والألوان.

وتهدف الباحثة من تصوير هذه الفروع المتداخلة بهذا الشكل إلى إبراز الطابع الحركي الذي يتحقق من خلال العناصر الخطية، والتي تمثلت في الفروع النباتية التي تسير في اتجاهات دائرية منحنية وتتحج في جميع أنحاء اللوحة.

كما حاولت الباحثة تأكيد الإحساس بالحركة من خلال ترديد هذه الإتجاهات والخطوط المنحنية في الخلفية، وذلك بواسطة ترصيص مكعبات الفسيفساء وفقاً للخطوط الأساسية لفروع النبات. كما في شكل (٢٢٤ ب).

وقد إتبع في تصميم هذه اللوحة وتنفيذها الأسلوب الزخرفي المجرد وقد إتخذ في خلفيتها هنا اللون الأبيض كلون أساسي مع تدعيمه ببعض الدرجات اللونية الهادئة والمشتقة منه. مثل الأصفر والأوكر والوردى والأخضر الفاتح والأزرق الفاتح.

واللوحتان اللتان تظهران في شكل (٢٢٥ أ)، (٢٢٦) حرصت الباحثة في تصويرهما على إتباع الأسلوب الرمزي. كما إختلفت كل لوحة في موضوعها عن الأخرى.

وينقسم التكوين فى اللوحة الأولى شكل (١٢٢٥) إلى قسمين « القسم الأيمن يتضمن شجرة كبيرة وفتاة صغيرة مقيدة بها وتقف فوق حافة صخرية وتحيط بها الجبال » أما الجانب الأيسر فيظهر به من أسفل السنة النيران الملتهبة ومن فوقها ثلاثة طيور تحاول التحليق فى السماء .

ويتلخص الموضوع فى الإشارة إلى بعض القيود والمعوقات التى تعترض الإنسان وتجعله عاجزاً عن الوصول إلى أهدافه ، وقد تمثلت هذه القيود فى السلاسل الحديدية السوداء التى تنسدل على جانبي الشجرة التى إختفت أوراقها وحلت محلها أغصان وفروع غريبة الشكل ومتدلية ، وتمتد إلى أسفل لتقيد ذراعى الفتاة وجسدها .

وقد إستخدمت الباحثة بعض الرموز التى ساعدت على تأكيد هذا المعنى ، أهمها تصوير العنصر الأدمى ، فصورت الفتاة التى ترمز للإنسان والتى رسمت وسط مجموعة من الصخور والتلال التى حالت بينها ومنعتها من محاولة الفرار والنجاة من هذه النيران التى تقترب منها فى الناحية الأخرى ، فى حين تمكنت الطيور الثلاثة بالرغم من صغر حجمها وضعفها من الحصول على حريتها والتخلص من تلك الطبيعة الموحشة .

وقد اعتمدت الباحثة فى تصوير هذه اللوحة على الأسلوب التحليلي أو التلخيصي الذى يعتمد على التسطيع ، كما يبدو فى جذع الشجرة والتلال الصخرية وفى جسد الفتاة أيضاً ، كما لم تهتم برسم ملامح وجه الفتاة واكتفت الباحثة بحركة رأسها المائلة للتعبير عن هذه الحالة الشعورية . بالإضافة إلى المبالغة فى رسم أحجام الطيور وأجنحتها ، واعتمدت فى تصويرها وتنفيذها على الأسلوب الزخرفي الذى تمثل فى إستخدام اللون الأبيض وما تخلله من خطوط حمراء فظهرت هذه الطيور مسطحة إلى حد كبير، كما يبدو فى شكل (٢٢٥ ب) .

وقد فرض الموضوع على الباحثة إختيار مجموعة معينة من الألوان فى تنفيذ هذا العمل لما تتميز به من صفات رمزية متفردة ، فاللون الأبيض الذى يظهر فى رداء الفتاة والطيور الثلاثة يوحي بالنقاء والطهارة ، ويبعث الأمل فى بداية حياة جديدة بالرغم من وجود بعض المخاطر .

أما اللون الأحمر فهو يتميز بصفات رمزية خاصة ، فقد إختص هنا بالتعبير عن معانى الألم والصراع والمعاناة داخل العمل ، وقد إستخدمت الباحثة العديد من درجاته اللونية المختلفة فى تنفيذ لهييب النيران وجذع الشجرة وفروعها ، كما ظهر هذا اللون فى جميع أجزاء اللوحة حيث تخلل الجبال والأرض ، كما طغى أيضاً على لون السماء التى إتخذت بعض الدرجات الداكنة من اللون الأزرق والبنفسجى ، والتى توحى بسكون الليل وعتامته .

وقد إستخدم اللون الذهبى فى تنفيذ مناطق الضوء الساقط على السلاسل مما يوحى بصلابتها وقوتها ، وذلك بالإشتراك مع اللون الأسود ، وتعتبر هذه اللوحة واحدة من اللوحات التى حاولت الباحثة فيها تحقيق السيطرة والسيادة لأحد الألوان داخل العمل الفنى ، وهو اللون الأحمر الذى وجدته الباحثة أنسب الألوان التى قد تساعد فى تدعيم الموضوع المصور .

واللوحة الثانية المنفذة تظهر فى شكل (٢٢٦ ب) ، ويتضمن التكوين العام لهذه اللوحة إثنين من الوجوه الشخصية ، الوجه الأول يخص فتاة ، والوجه الآخر لرجل قد إتخذ وضع جانبى على يسار اللوحة ، وقد احاطت بالإثنين مجموعة من أوراق الشجر .

وقد حاولت الباحثة فى هذه اللوحة تجسيد معنى رمزياً وهو الجمع بين المتناقضات فى الطبيعة التى تتواجد جنباً إلى جنب وتجمع بينها فترات زمنية واحدة ، مثل الليل والنهار - الماضى والمستقبل - الربيع والخريف ، ولابد لهذه الأزمنة ان تترك آثارها فى الأخرى وتؤثر فى الإنسان ويتأثر بها نتيجة لما تحدثه هذه المتناقضات من حالات شعورية مختلفة ، وأرادت الباحثة التعبير عن أحد هذه المعانى وتصويره فى إطار رمزى ، وهو الربيع والخريف ، وإعتمدت فى ذلك على بعض الرموز التى تضمنت العناصر المرسومة ، والألوان المستخدمة فى تصويرها ، وكان سبيلها فى التعبير عن الربيع هو رسم رأس فتاة صغيرة السن ، ويبدو ذلك فى ملامحها وغمزاة شعرها وتتميز بعنق طويلة ممتدة إلى أعلى حيث تصل إلى الأوراق الخضراء اليانعة فى أعلى اللوحة ، وهى تتقدم اللوحة وترتفع برأسها من المستوى الذى رسمت فيه رأس الرجل التى أرادت الباحثة من خلالها تجسيد الخريف ، مؤكدة ذلك برسمه فى سن متقدمة وبوضع جانبى مغمض العين وفى حالة سكون تام ، وقد تساقطت حوله مجموعة من الأوراق الذابلة ، ومن خلال

هذا العمل حاولت الباحثة التعبير عن معنى خاص ، وهو أنه بالرغم من هذا التضاد الواضح ، وبعد المسافة بين الربيع والخريف ، إلا أنه يمكن أن يكون هناك نقطة تلاقي بينهما ، والتي تمثلت هنا في تجاور هذين الوجهين المتقاربين ، وتحقيق العلاقة التشكيلية بين بعض الخطوط كإمتداد خصلات شعر الفتاة لتمتدج بالورقيات التي تعانق وجه الرجل من ناحية - في يسار اللوحة - ، كما تتصل هذه الخصلات بالأوراق الخضراء في أعلى يمين اللوحة .

وقد لجأت الباحثة في تحقيق هذا المعنى إلى الإعتماد على اللون الأخضر ودرجاته المتعددة في تصوير بشرة الفتاة كما يبدو في وجهها وعنقها وبعض خصلات شعرها ، فضلاً عن بروز رأسها من وسط هذه الأوراق الخضراء الزاهية ، وهذا اللون يتميز بإشاعة الحيوية ، كما أنه يوحي بالإستقرار والنماء ، في حين سيطر اللون الرمادي على بشرة الرجل وملامحه الساكنة التي فقدت حيويتها ونضارتها ، ويتجلى ذلك في لون الخد والشفتين ، بالإضافة إلى الدرجات اللونية المستخدمة في الأوراق التي مالت إلى الإصفرار وذلك للإيحاء بجفافها وذبولها .

وقد سيطر اللون الأخضر بشكل عام على اللوحة وبدأ تأثيره في بعض الأجزاء حيث إصطبغ اللون الرمادي ببعض الدرجات اللونية الخضراء في رأس الرجل ، وتحقيقاً لعنصر الترابط اللوني فقد تم توزيع بعض الدرجات الرمادية في خصلات شعر الفتاة وفي مقدمة رأسها أعلى الجبهة مباشرة ، بالإضافة إلى ظهورها أيضاً في منطقة الذهن .

والى جانب الدرجات الخضراء فقد ظهرت بعض الدرجات اللونية الداكنة التي تخللت جميع أجزاء اللوحة مثل الدرجات الرمادية والبنية المائلة إلى السواد التي قد تتلاءم مع طابع الحزن الذي طغى على الجو العام للوحة والتي حرصت الباحثة على إظهاره في ملامح الفتاة وخاصة في نظرة عينيها .

وقد إعتمدت الباحثة على العناصر الأدمية والنباتية في تصوير إحدى هذه اللوحات التي تحمل الأسلوب الرمزي والتي تظهر في شكل (١٢٢٧) ، وتحتوى على شجرة كبيرة تتميز بضخامة أوراقها ، وكثافتها وتتوسطها فتاة تجلس فوق أغصان الشجرة وتنحنى برأسها لأسفل ، وتهدف الباحثة من تصوير الفتاة هنا إلى محاولة الإعتماد على العنصر الأدمي لتحقيق بعض الأهداف والمعاني الحسية - وتتميز بخصلات الشعر الطويلة الناعمة والتي تنسدل فوق جبهتها وكففيها ، وتمتد يميناً ويساراً لتتخلل المسافات البينية لأوراق الشجر .

وكان الغرض من إتخاذ الفتاة وضع الثبات في الجلوس هو الإيحاء بسكون الليل وهدوئه ، كما أن تصوير الفتاة في منتصف الشجرة - مركز اللوحة - بالإضافة إلى المساحة الظلية التي رسمت أسفل الشجرة ، يساعد على تحقيق عنصر الإتزان في التكوين .

وقد رسمت الشجرة بقاعدتها فوق مساحة لونية باردة تشير إلى زرقة السماء ويرودتها ، أما خلفية الشجرة فقد قسمت إلى مساحتين جمعت بين الألوان الساخنة والباردة ، كما حرصت الباحثة على إستخدام اللون الأحمر ودرجاته الداكنة ، وتوزيعه في أماكن متفرقة داخل اللوحة ، وذلك في محاولة لتحقيق التناغم والإنسجام اللوني ، حيث حرصت الباحثة على إحداث التأثيرات اللونية المتعقدة في أوراق الشجر ، والتي إمتزجت درجاتها المختلفة مع اللون الأحمر الذي كان مصدره خصلات شعر الفتاة .

وفي شكل (٢٢٧ ب) - اللوحة المنفصلة - حرصت الباحثة على تحديد العناصر المرسومة من الخارج باللون الأسود ، (جميع أوراق الشجرة وجذعها والقاعدة الظلية المرسومة أسفلها باللون الأسود) كما تم تحديد بعض أوراق الشجرة من الخارج كما يبدو في الناحية اليسرى من اللوحة في الخط الأبيض السميك أسفل الشجرة ، وقد رسم بجانبه خطأ آخر باللون الأحمر الذي تخلل أيضاً بعض الأجزاء السفلية من قاعدة الشجرة .

وقد تناولت الباحثة الأسلوب التحليلي المجرد في معالجة جسد الفتاة ، كما تم التعبير عن ملامح وجهها بخطوط مبسطة ، وذلك لعدم أهمية دراسة الملامح وإظهار التفاصيل بها ، في حين إهتمت الدراسة بنقل الشكل الطبيعي لأوراق الشجرة .

وقد كانت هناك عدة محاولات من الباحثة في تصوير الوجوه الأدمية والشخصية التي إتبعته من خلالها بعض الأساليب الفنية المختلفة ، والتي ظهرت في اللوحات الآتية :

اللوحة شكل (٢٢٨) وقد تم تنفيذها في مرحلة الإعداد لهذه الدراسة - وهي تضم وجهاً لفتاة شغل مساحة اللوحة بأكملها ، وقد تم التركيز على رسم الملامح الأساسية فقط للوجه فظهرت بحجم كبير .

وبالرغم من إهتمام الباحثة بدراسة النسب الطبيعية وتجسيد الوجه الإنساني ، إلا أنها لم تهتم بنقل جميع التفاصيل الطبيعية مثل تصوير العين بدون حدقة ورسم الحاجبين في صورة خطين منحنين ، بالإضافة إلى الخطوط الزاسية السمكة التي حلت محل خصلات الشعر .

ولم تعتمد الباحثة على الأسلوب الواقعي في استخدام الدرجات اللونية الحقيقية ، كما يبدو بوضوح في سيطرة اللون الأزرق على وجه الفتاة ، وبالأخص في منطقة العيون والشفتين وخصلات الشعر الداكنة ، وقد أرادت من خلال هذا اللون التعبير عن لون ماء النيل الذي يروى مصر ويمتد بين أراضيها مما ينتج عنه خصوبة الأرض ونماؤها ونضوج ثمارها ، والتي حاولت الإشارة إليها من خلال بعض الألوان مثل اللون البنّي والأخضر والدرجات الحمراء والوردية ، كما إهتمت الباحثة بتنفيذ الوجه الذي يتضمن العديد من الدرجات اللونية الزرقاء على مساحة بيضاء تماماً تشوبها بعض الزرقة في قاعدة اللوحة ، وذلك حتى تساعد على وضوح الشكل ويرويه إلى الأمام .

وتعتبر هذه اللوحة أولى التجارب الفنية التي حاولت فيها الباحثة تحقيق سيادة أحد الألوان كاللون الأزرق .

واللوحة شكل (٢٢٩) تتضمن أحد هذه الوجوه الأدمية ، حيث تظهر فتاة وقد تم تصويرها في وضع جانبي تماماً ، وتبدو خصلات شعرها الذهبية تنسدل على كتفها وتمتد حتى تغطي الجزء السفلي من اللوحة ، كما رسمت يدها اليسرى مرفوعة لتحمل إحدى هذه الخصلات ، وتظهر في خلفية اللوحة مساحة مستطيلة إتخذت درجات لونية فاتحة وتتوسط هذه المساحة زهرية صغيرة إمتلات بمجموعة من فروع النبات وتحمل بعض الورود الصغيرة .

وقد إلتزمت الباحثة بتصوير الملامح الطبيعية لوجه الفتاة ، كما إهتمت بإظهار اللون الحقيقي لبشرتها ، وراعت تحديد مناطق الظل والنور من خلال الحصول على الدرجات اللونية المتقاربة للون البشرة ، كما إتبعَت الباحثة أيضاً الأسلوب التلخيصي المبسط في رسم فروع النبات وأوراقها وزهراتها ، كما حرصت على إظهار بعض السمات البيزنطية في هذه اللوحة بشكل خاص . فقد توافر فيها بعض المعالجات التشكيلية مثل تجاهل المنظور والأبعاد الثلاثية بين عناصر اللوحة، المتمثلة في وجه الفتاة وعلاقتها بالزهرية المرسومة على خط أفقي سميك يشبه حافة النافذة ، بالإضافة إلى اللون الذهبي الذي إستخدم في تنفيذ خصلات الشعر الغزيرة، كما يبدو في اللوحة المنفذة شكل (٢٢٩ ب) ، فشغل مساحة لونية كبيرة داخل اللوحة ، فضلاً عن إستخدام ما يقرب من ثمانى درجات مختلفة منه - سعياً وراء تحقيق الثراء اللوني وليس بفرض التجسيم - لذلك لم تجد الباحثة أنسب من الدرجات الصفراء والخضراء والبرتقالية الساخنة كي تتوافق مع بريق اللون الذهبي وتندمج معه ، إلى جانب تكرار هذه المكعبات الذهبية في فروع النبات وأوراقها ، كما تخللت أيضاً جسم الزهرية الأزرق .

وتكرار اللون الذهبي في هذين المستويين المختلفين من الأسباب الأساسية التي ساعدت على غلبة التسطيح في اللوحة ، بالإضافة إلى استخدام اللون الأزرق القوي الذي صورت به الزهرية في خلفية اللوحة، مما جعلها تبرز إلى الأمام حتى تساوت مع المستوى الذي رسمت فيه الفتاة في المقدمة ، وذلك مما يتعارض مع قواعد المنظور اللوني التي توحى بالبعد واللاتهائية .

وأخر هذه المعالجات تتمثل في استخدام لون واحد من مكعبات الفسيفساء في خلفية اللوحة التي قسمت إلى مساحتين إحتوت كل منها على مساحة لونية منفصلة عن الأخرى ، فاللون (التركواز) غطى المساحة العلوية من رأس الفتاة ، كما تخلل خصلات الشعر الخلفية، أما المساحة الأخرى المستقلة الخاصة بالزهرية فقد إقتصرت لونها على اللون الأبيض وبعض الدرجات المتقاربة المشتقة منه ، وكانت الباحثة تهدف من تغيير اللون في هاتين المساحتين إلى التفريق بينهما ومحاولة إيجاد علاقة تشكيلية لونية خاصة فقط ، وليس الإحساس بالعمق وتغيير الأبعاد .

وقد حاولت الباحثة في هذه اللوحة الإعتماد على الألوان القليلة في تصويرها، فقد استبعدت العديد من الدرجات اللونية الساخنة والباردة وإقتصرت على هذه الألوان المحدودة .

وأخر التجارب الفنية تبدو في شكل (١٣٠) وهي عبارة عن صورة شخصية للباحثة .

وعلى غرار اللوحات الشخصية المنفذة داخل الأقمار المستديرة داخل الكنائس ، فقد تم إعداد أرضية للوحة الخشبية وتجهيزها وفقاً للشكل البيضاوي الذي رسمت فيه صورة الباحثة حيث تظهر الرأس والأكتاف فقط ، وقد تم إحاطتها بإطار زخرفي يحيط بها من الخارج ، وإحتوى هذا الإطار على فرع نباتي مبسط تخرج منه بعض الورقيات والثمار الصغيرة ، التي تتوسطه وتسير وفقاً لهذا الشكل البيضاوي .

وقد أرادت الباحثة من هذا الشكل الهندسي الجديد، الخروج عن الشكل التقليدي للوحة المستطيلة أو المربعة ، كما تميزت مساحات الفسيفساء داخل الكنائس البيزنطية ذات الأشكال المتعددة والتي تم إحاطتها بأشرطة زخرفية تتبع نفس الشكل الخارجى للوحات .

وقد نفذت هذه الصورة شكل (٢٣٠ ب) بإتباع الأسلوب الواقعي في نقل الملامح المميزة للشخصية والإهتمام بتصوير الألوان الحقيقية للبشرة وخصلات الشعر ، كما إهتمت الباحثة بتسجيل ثانياً الملابس التي ترتديها الشخصية المرسومة وتمثل هذه اللوحة الإستخدام الأوسع للون الذهبى ودرجاته والذي نفذت به خلفية اللوحة وهو أهم ما يميز الفسيفساء البيزنطية بشكل خاص ، كما إستخدم هذا اللون أيضاً في تنفيذ فرع النبات الزخرفى المحيط بها وظهّرت من بينها الدرجات الذهبية التي تم حرقها فوق المكعبات الخزفية الحمراء .

وتحقيقاً لأكبر إنعكاس ضوئى لهذا اللون وزيادة بريقة ولمعانه ، فقد تم تنفيذ الوشاح الذى يغطى الأكتاف باللون الأزرق ، وهو أكثر الألوان ملاءمة وتوافق مع هذا اللون الذهبى ، إلى جانب طبيعة هذا اللون اللامعة التي تفرض على الفنان تجنب إستخدام الدرجات الفاتحة وإستبدالها بالدرجات الداكنة التي تبرز هذا اللون وتزيد من لمعانه ، ونتيجة لتجاور ألوان البشرة وقربها من مساحة الخلفية الذهبية المحيطة بالوجه ، فقد إستخدمت الدرجات السوداء والحمراء والبنية الداكنة لتنفيذ لون الشعر ، كما رسمت بعض الخصلات الصغيرة السوداء على الجانب الأيسر للوجه حتى تفصل البشرة عن تلك المساحة الذهبية .

■ الخامات المستخدمة :

إستخدمت الباحثة خامات تصويرية مختلفة في مرحلة إعداد التصميمات الأولية الخاصة باللوحات ، وهذه الخامات هي ألوان الباستيل بنوعيتها (الطباشيرية) Soft Pastel ، و (الشمعية) Oil Pastel ، والألوان الأكريلية ، تمهيداً لتنفيذها جميعاً بخامة الفسيفساء ، وقد ساعد كل نوع من هذه الألوان المختلفة في حصول الباحثة على بعض الملامح المميزة لكل موضوع على حدة ، فقد ساهمت طبيعة هذه الخامات في تأكيد موضوع العمل المصور ، فعلى سبيل المثال تميزت ألوان الباستيل بالدرجات اللونية الهادئة واحتوت على العديد من الدرجات المتقاربة ، فضلاً عن شفافيتها العالية التي تساعد في سرعة تسجيل التفاصيل في مناطق الأضواء والظلال ، فكانت أكثر الألوان التي تحققت من خلالها رمزية الموضوعات المصورة .

وبالنسبة لمرحلة تنفيذ هذه التصميمات بخامة الفسيفساء ، فقد وجدت الباحثة أن هذه الألوان (ألوان الباستيل) تمكنها من الحصول على أقصى درجات التنوع اللوني الذي فرض على الباحثة توفير عدد كبير من درجات مكعبات الفسيفساء المتقاربة ،

حتى يتسنى لها الانتقال التدريجى من لون إلى آخر حسب التصميم المرسوم ، كما فرضت أيضاً أسلوباً معيناً فى طريقة تقطيع المكعبات ، وخاصة أن الباحثة إلتزمت إلى حد كبير بالخطوط العامة والتفاصيل الدقيقة بكل تصميم عند تنفيذه بخامة الفسيفساء مع إدراك نوعية كل خامة وخصائصها وما تحدثه من إختلاف فى السطوح والمعالجات التشكيلية والتقنية .

وقد إعتمدت الباحثة فى تنفيذ هذه اللوحات على نوعين من خامات الفسيفساء ، وهى الفسيفساء الخزفية والفسيفساء الزجاجية ، فهاتان الخامتان تتساويان فى ثرائهما اللونى ونعومة السطح ولمعانه ، وتسعى الباحثة فى تجربتها العملية إلى صبغ لوحات الفسيفساء بطابع الثراء اللونى وإكسابها قيمة فنية متميزة ، أسوة بالفسيفساء البيزنطية ذات الألوان الزاهية والمتنوعة .

وقد تم الحصول على أكبر عدد من الدرجات اللونية المشتقة من الألوان الأساسية - الساخنة والباردة - المتباينة والمتقاربة وذلك عن طريق حرق الأكاسيد المختلفة فوق البلاطات الخزفية والزجاجية فى الأفران الخاصة بالحريق .

ومن ثم توفرت مجموعة لونية نادرة - غير متوفرة فى الفسيفساء الخزفية والزجاجية - وقد وصل عدد هذه الدرجات التى تم إعدادها وحرقها فى الفرن إلى ثمانية وسبعين درجة لونية ، بما فى ذلك اللون الذهبى الذى إنفرد بإثنتى عشر درجة من بينها اللامع والمطفأ ، وقد تم الحصول عليها من خلال التحكم فى كمية لسائل الذهبى وكثافته ، فكلما زادت كمية الطلاء وغطت المكعب بأكمله ، كلما زاد بريق اللون ولمعانه عند الحريق ، كما تساهم الألوان الأصلية الخاصة بكل مكعب قبل تغطيته بأكسيد الحريق فى ظهور درجات لونية مختلفة من اللون الواحد ، مثال ذلك يختلف اللون الذهبى المحروق فوق أرضية حمراء عن اللون الذهبى المحروق فوق أرضية خضراء ، وذلك لأن الطلاء الأصلى أثناء عملية الحريق ينصهر بفعل درجات الحرارة العالية وبالتالي يتم اندماجه مع السائل الذهبى الجديد فيعطى نتيجة لونية متميزة . وقد ساعدت هذه الطريقة على توافر الإنسجام والتناغم اللونى إلى حد ما داخل اللوحات السابقة ، وخاصة وأن اللون الذهبى يبتعد كثيراً عن طبيعة الألوان الأخرى المألوفة . حتى لا يصبح لوناً غريباً وغير متآلف مع الألوان المحيطة به داخل العمل .

وقد تحكمت الباحثة أيضاً في تأثير السطح الخارجى الخاص بالمكعب الذهبى اللون ، وذلك عن طريق تعريض هذه المكعبات المطلية بالسائل الذهبى إلى الحريق مرتين ، فينتج عنها خشونة سطح المكعب نفسه ، كما أنه يعطى بريقاً خاصاً ، مما يقلل من حدة اللمعان التى قد لا تكون مرغوبة فى بعض الأحيان .

ومما ساعد على زيادة بريق السطح الذهبى ولمعانه إنتقاء المكعبات الخزفية ذات السطح المتعرج - لحرق الأكاسيد الذهبية - فهى تحتوى على البروزات التى تستقبل أكبر كمية من الضوء بالمقارنة بالمناطق الفائرة بها ، ومن خلال ترصيصها بجوار بعضها يمكن الحصول على بعض الإنعكاسات المختلفة داخل المساحة الذهبية فى اللوحة ، وقد استخدمت هذه المكعبات فى اللوحتين اللتين ظهر بهما اللون الذهبى .

■ خطوات الإعداد :

تم تنفيذ اللوحات السابقة بالطريقة المباشرة ، وعلى غرار تنفيذ اللوحات الصغيرة المحمولة (البيزنطية) حيث اشتركت جميعها فى الأرضية الخشبية - ذات العوارض الخشبية المثبتة فى جوانبها الأربعة - حيث تم نقل التصميمات وطبعها فوق هذا السطح الخشبي بعد تكبيرها حسب المساحة المطلوبة .

أما المادة المستخدمة فى عملية اللصق - فهى عبارة عن محلول الغراء الأبيض المخفف بالماء الذى يسكب فوق مساحة منفذة بمكعبات الفسيفساء ، وذلك بعد الإنتهاء من العمل أو لتثبيت بعض الأجزاء ، مثل ملامح الوجوه أو أوراق الشجر والزهور التى تتميز مكعباتها بالأحجام الصغيرة ، والتى يصعب وضع أية مكعبات أخرى بجوارها حتى لا تتداخل هذه المكعبات وتتحرف عن شكل الخطوط الأصلية المرسومة أسفلها ، وتتم هذه العملية بالتدريج حتى يغطى السطح الخشبي تماماً بالمكعبات ، ثم تنزع طبقة الغراء بواسطة الماء الساخن .

وتأتى بعد ذلك مرحلة ملأ الفراغات البيئية لمكعبات الفسيفساء ، وذلك عن طريق تحضير عجينة من الأسمنت الأبيض المخلوط بالماء ، وهذه العجينة الأسمنتية تساعد فى عملية تثبيت المكعبات فيما بينها مع السطح الخشبي . وبعد تنظيف اللوحة من آثار هذه العجينة وجفافها ، يتم تلوين الفراغات البيضاء الناتجة عن وضع هذه العجينة ويتم تغيير الألوان فى كل جزئية حسب المساحة اللونية التى تمثلها وفقاً للتصميم الأصيل .

■ الأساليب التقنية المتبعة في تنفيذ اللوحات :

حرصت الباحثة في تنفيذها اللوحات السابقة على تحقيق بعض العلاقات التشكيلية والمعالجات التقنية وذلك من خلال التنوع في أحجام مكعبات الفسيفساء وأشكالها ، فقد احتوت هذه الأعمال على أشكال مختلفة للمكعبات التي اتخذت الشكل المربع والمستطيل والمثلث وشبه المنحرف التي ظهرت في كل لوحة على حدة .

وقد إختصت الباحثة اللوحات - أو بعض أجزاء منها - التي تظهر في الأشكال (٢٢٣ ، ٢٢٥ ب ، ٢٢٨) بقطع الفسيفساء المستطيلة والمربعة ، وقد كانت هناك اللوحات التي إقتصرت في تنفيذها على الشكل المربع وخاصة في خلفية اللوحة التي تبدو في شكل (٢٢٩ ب) ذات اللون التركواز الفاتح الذي يحيط بوجه الفتاة وشعرها ، وقد اتخذت هذه المكعبات في البداية خطوطاً متجاورة محددة لرأس الفتاة ثم اتخذت بعد ذلك إتجاهات متداخلة رأسية وأفقية ، وتخللها بعض الإنحناءات البسيطة في إتجاهاتها ، كما اعتمدت خلفية اللوحة شكل (٢٢٤ ب) على هذه المكعبات المتقاربة الحجم والتي تسير في خطوط وإتجاهات دائرية منحنية .

وقد كانت هناك بعض المحاولات التي قامت بها الباحثة لتغيير شكل المكعب المربع أو المستطيل المعتادين في تنفيذ لوحات الفسيفساء ، هدفاً منها للحصول على أسلوب جديد للتنفيذ ، وكان سبيلها في ذلك هو إستخدام الشكل المثلث أو الشبه منحرف ، وأولى اللوحات التي ظهرت فيها هذه الأشكال الجديدة هي لوحة شكل (٢٢٣) . حيث حاولت الباحثة فيها الوصول إلى الشكل الهندسي المثالي للمثلث إلى جانب بعض الأشكال الشبه منحرفة والعشوائية والتي تبدو بوضوح في المساحات المقسمة إلى أشكال هندسية (مستطيلة ومربعة) تستقل كل مساحة منها بلون يختلف عن الآخر .

وقد ساعدت هذه التجربة في الإعتماد بصورة أكبر على هذا الشكل الجديد من قطع الفسيفساء حيث أنه يضيف على اللوحة طابعاً جمالياً خاصاً ، وتكسب العمل قيمة تصويرية وتشكيلية ، فهذا الشكل يتيح تدخلاً العديد من الدرجات اللونية داخل مساحة اللون الواحدة ، وتحقيق الترابط والأنسجام اللوني بين الدرجات المتقابلة دون الشعور بعملية الإنتقال المفاجئة للألوان ، كاللون البرتقالي والأزرق في اللوحة السابقة على سبيل المثال .

والأعمال السابقة قد تضمنت في تنفيذها جميع هذه الأشكال المختلفة لقطع
الفسيفساء ، حيث حرصت الباحثة على توزيع هذه الأشكال بما يتلاءم مع أماكنها المناسبة
داخل اللوحة ، وذلك حسب التصميم المرسوم .

فبالإضافة إلى أن أغلب المساحات قد شغلتها المكعبات المثلثة والعشوائية ، فقد
خصصت المكعبات المستطيلة لتنفيذ جذوع الأشجار وأغصانها وفروعها ، وفي خصلات شعر
الفتيات وملابسهن ، سواء في فسيفساء الموضوعات أو الصور الشخصية ، وفي الحدود
الفاصلة بين مساحتين مختلفتين كما في شكل (٢٢٧ ب) ، وشكل (٢٢٩ ب) ، وقد
استعانت الباحثة ببعض القطع الزجاجية الملونة الحمراء التي استخدمتها في تنفيذ
القلادة التي ترتديها في شكل (٢٣٠ ب) . كما لجأت للوصول إلى نتائج فنية مختلفة
من خلال التحكم في لون العجينة الأسمنتية وسمكها التي توضع بين مكعبات
الفسيفساء ، فقد تم صبغ العجينة الأسمنتية باللون الأحمر ، واللون الرمادي قبل
وضعها في اللوحتين شكلي (٢٢٥ ب ، ٢٢٦ ب) .

كما اعتمدت أيضاً على سمك هذه الفراغات الأسمنتية في الحصول على بعض
الخطوط الرفيعة والتفاصيل الدقيقة التي يصعب تقطيع مكعب الفسيفساء وفقاً لهذه
المساحة التي تقل في أغلب الأحيان عن الخمسة مليمترات ، حيث يتم ترك هذه المساحات
الصغيرة خالية بدون مكعبات ، وبعد الإنتهاء من الخطوات التنفيذية للعمل الفني ، يتم
تلوين هذه المساحة بالألوان المناسبة لها ، كما في الخطوط السوداء التي تحدد العيون في
منطقة الجفون في فسيفساء الصور الشخصية ، وفي الخطوط الخارجية المحددة لجميع
الأوراق الخاصة بزهور عباد الشمس في اللوحة شكل (٢٣٣) ، وكان الغرض من ذلك
هو إكساب هذه الأوراق الإحساس بالرقّة والليونة التي تتناسب مع طبيعة هذه الزهور .

كما اعتمدت الباحثة على هذه الطريقة في تحقيق إحدى الأساليب التقنية
المميزة للفسيفساء البيزنطية ، وهي تحديد العناصر المرسومة من الخارج بخطوط سوداء
من مكعبات الفسيفساء ، ولكن في هذه الحالة استبدلت المكعبات بهذه الفواصل
الأسمنتية ، التي حرصت على إظهارها خاصة في لوحة شكل (٢٢٧ ب) ، حيث تبدو
فيها الخطوط السوداء محددة لكل ورقة من ورقات الشجرة المرسومة بالإضافة إلى تحديد
جذع الشجرة السفليين مع القاعدة التي تركز عليها هذه الشجرة .



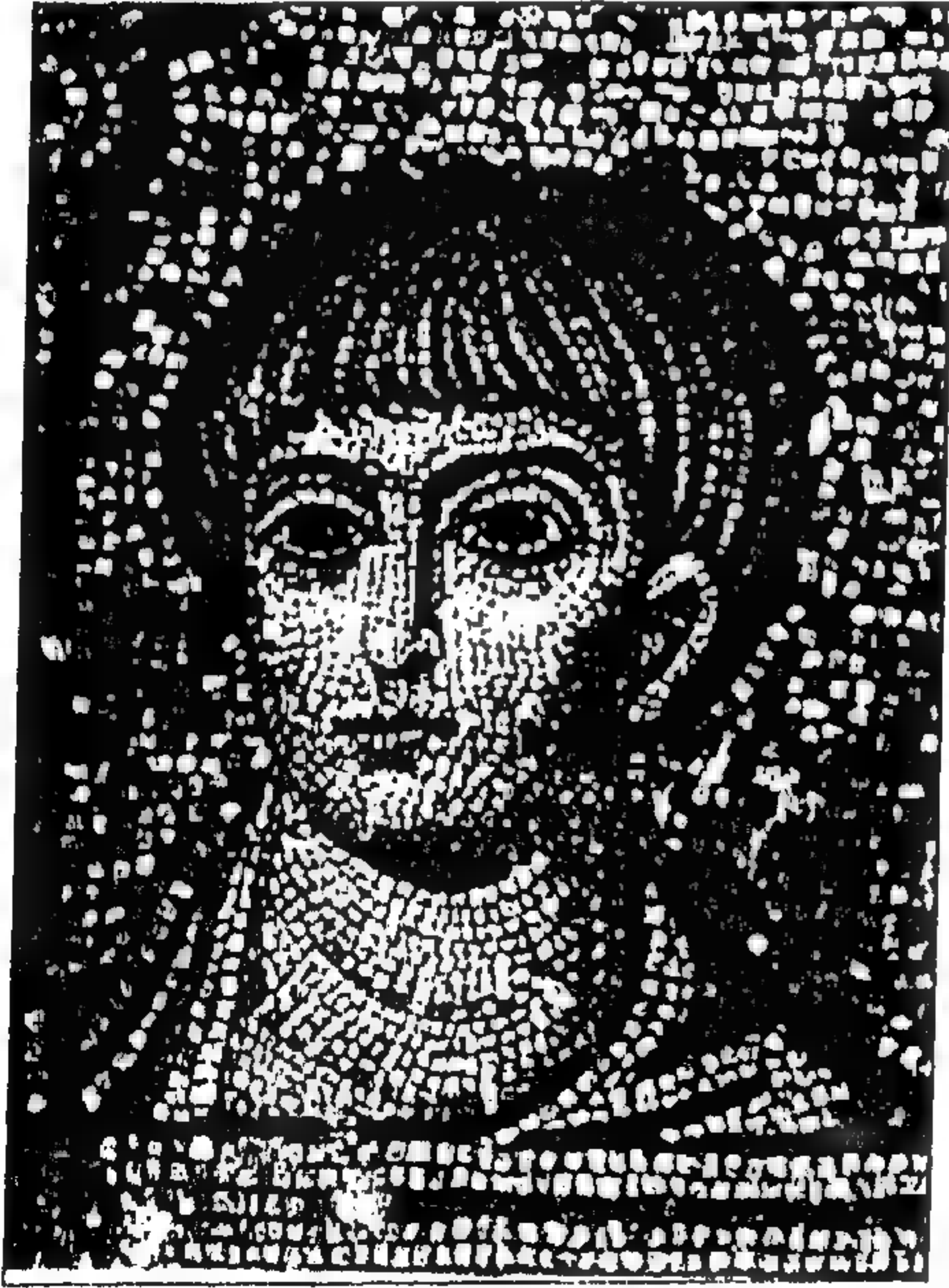
شكل رقم (١٣٥) القديس بطرس - (تفصيلية) قبة المعمودية الأريانية
راقينا - القرن الخامس الميلادي •



شكل رقم (١٣٦) يد السيدة چوانينا - تفصيلية من لوحة فسيفساء الإمبراطورة تيودورا
كنيسة القديس فيثال - رافينا - القرن السادس الميلادي.



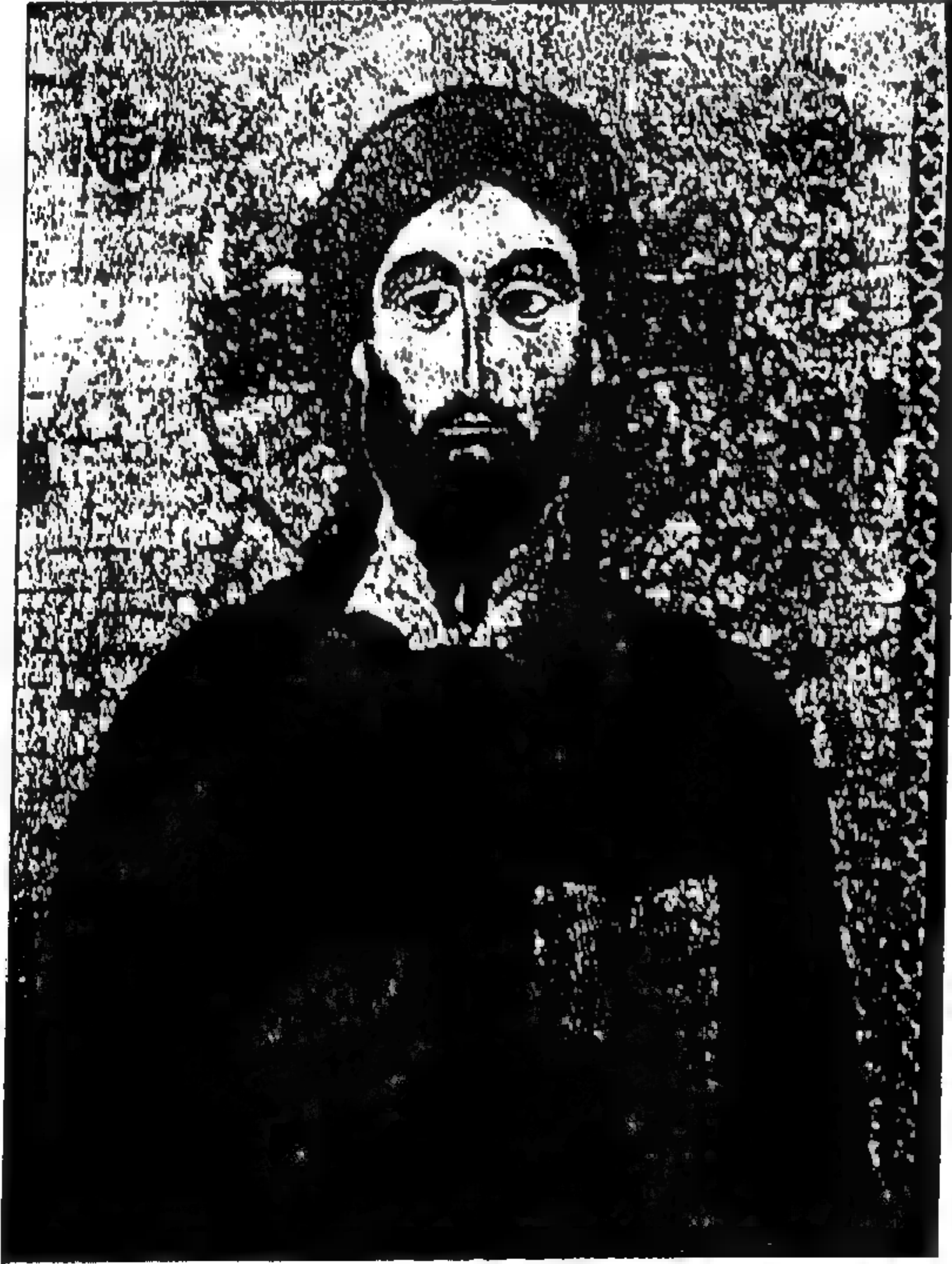
شكل رقم (١٣٧) رأس أحد الملائكة الذي يقف بجوار عرش السيد المسيح - فسيفساء كنيسة
القديس أبولينار الجديدة - رافينا - القرن السادس الميلادي .



شكل رقم (١٣٨) صورة وجه أحد القديسين - فسيفساء كنيسة القديس جورج - سالونيك
القرن الثامن الميلادي .



شكل رقم (١٣٩) المسيح الحاكم الأعظم - فسيفساء قبة كنيسة المخلص - القسطنطينية
القرن الرابع عشر الميلادي.



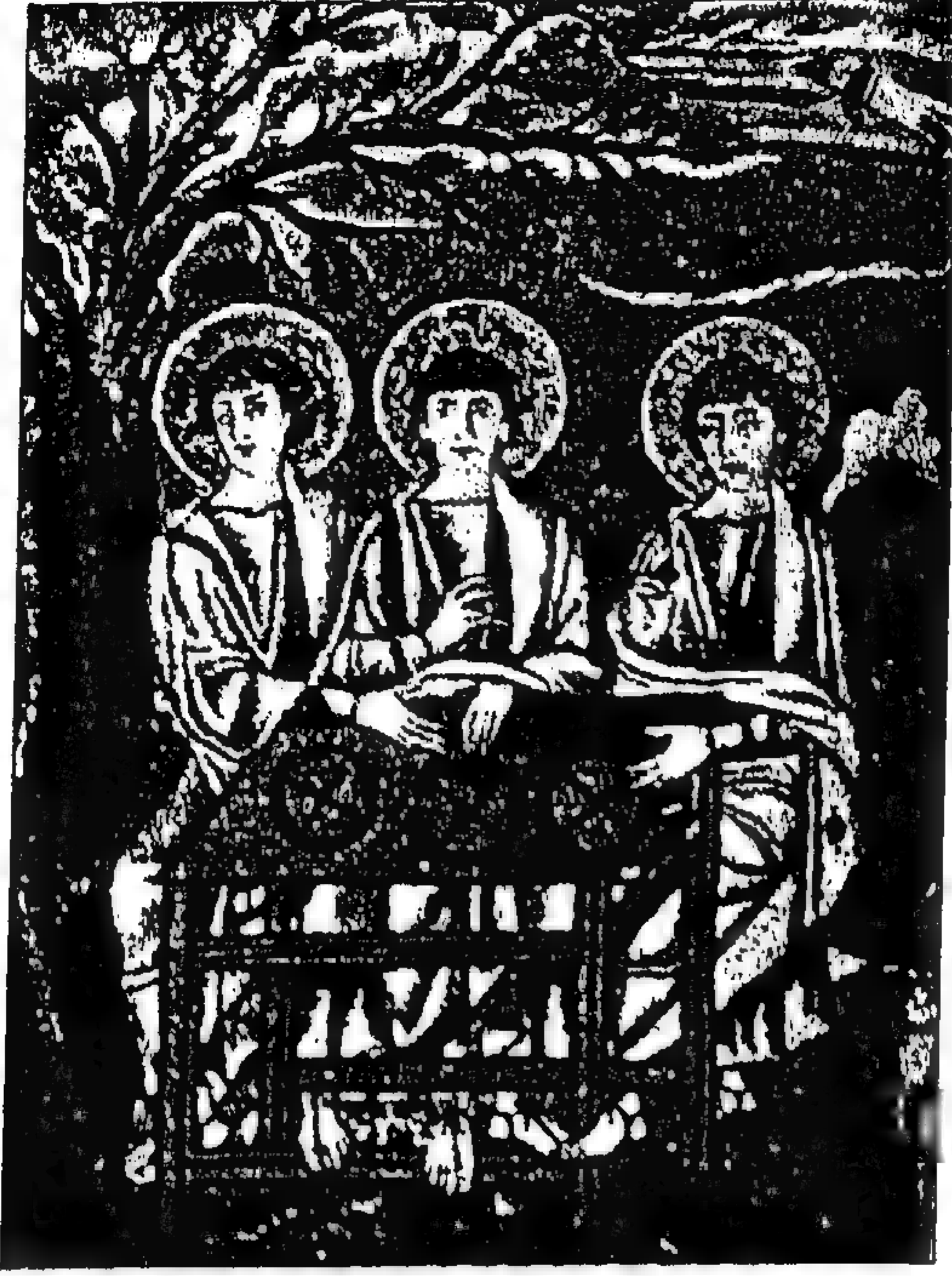
شكل رقم (١٤٠) السيد المسيح - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة - المتحف القومي
فلورنسا - القرن الثاني عشر الميلادي.



شكل رقم (١٤١) رجل وجمل يحمل طفلين - فسيفساء القصر العظيم المقدس - القسطنطينية
القرن السابع الميلادي.



شكل رقم (١٤٢) صور للقديسين في وضع المواجهة - فسيفساء كنيسة القديس أبولينار الجديدة
راقينا - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٤٣) تجسيد للعظيم ذو الجلالة - فسيفساء كنيسة القديس فيثال - رافينا
القرن السادس الميلادي .



شكل رقم (١٤٤) النبي ابراهيم وزوجته سارة يقرآن القرآن للإله - فسيفساء كنيسة القديس
فيثال - رافينا - القرن السادس الميلادي .



شكل رقم (١٤٥) السيد المسيح - فسيفساء قبة الجانب الخارجي البارز (شرقية الكنيسة)
كنيسة القديس قيثال - رافينا - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٤٦) إثنان من الأنهار المجدولة - (تفصيلية) فسيفساء القبة (شرقية الكنيسة)
كنيسة القديس قيثال - رافينا - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٤٧) العذراء تحمل المسيح طفلا - فسيفساء شرقية كنيسة نيقية -
القرن التاسع الميلادي.



شكل رقم (١٤٨) العذراء تحمل المسيح طفلا - فسيفساء شرقية كنيسة ثور شيللو
القرن الحادي عشر الميلادي.



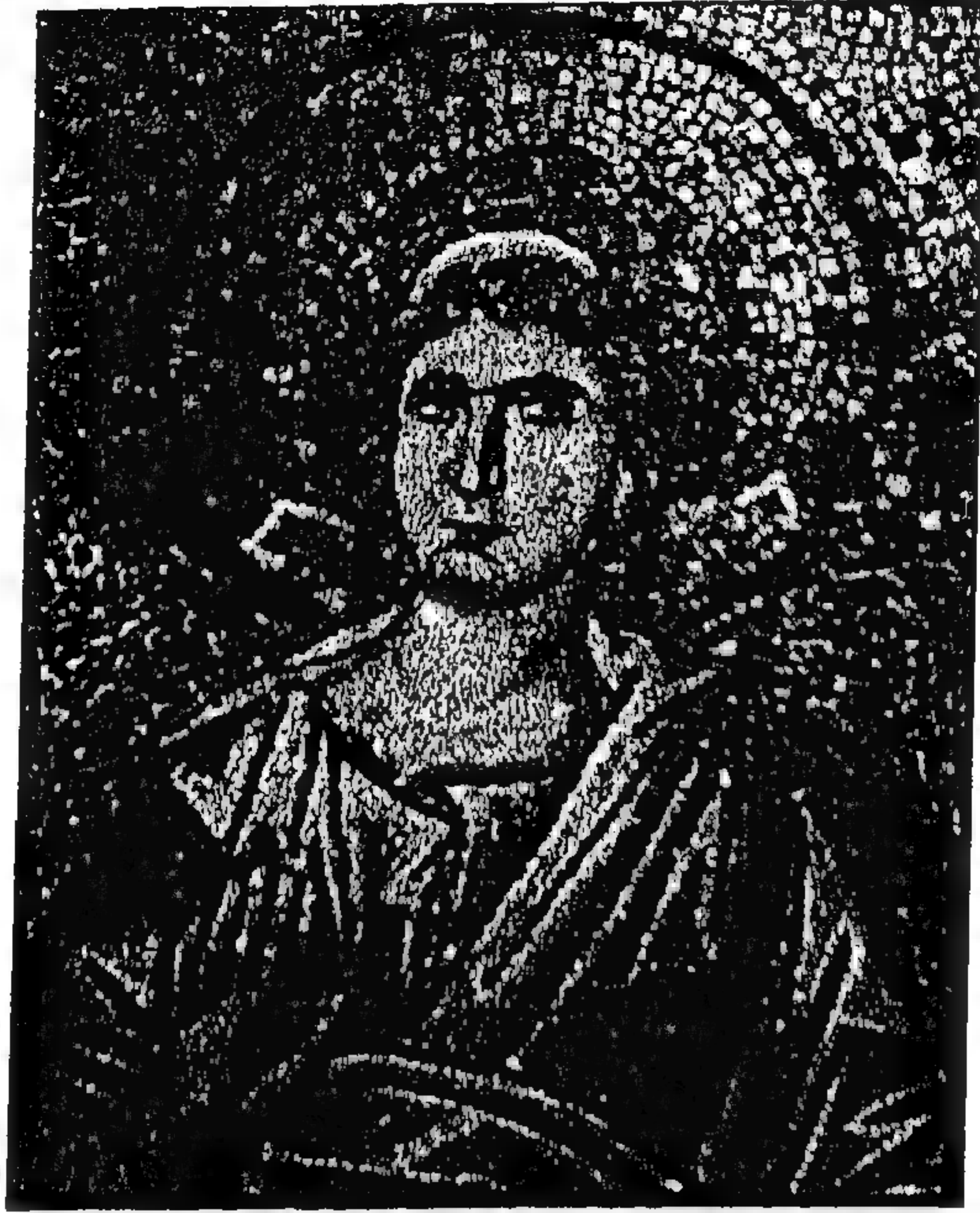
شكل رقم (١٤٩) الملائكة المجنحون - فسيفساء قبة الكنيسة الأسقفية - رافينا
القرن الخامس الميلادي.



شكل رقم (١٥٠) العنراء تحمل المسيح طفلاً بين الملائكة - فسيفساء كنيسة القديس أبولينار
الجديدة - رافينا - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٥١) الملاك جبريل (كبير الملائكة) - فسيفساء قوس النصر - كنيسة آيا صوفيا -
القسطنطينية - القرن التاسع الميلادي.



شكل رقم (١٥٢) الملائكة رافائيل يحمل صولجاناً - فسيفساء كنيسة (فيتي كامبي)
القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٥٣) النبي موسى يتسلم الوصايا العشر - فسيفساء دير القديسة كاترين
سيناء - القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (١٥٤) القديس قيثال - (تفصيلية) فسيفساء شرقية الكنيسة - كنيسة القديس قيثال -
راقينا - القرن السادس الميلادي .



شكل رقم (١٥٥) القديس جورج - فسيفساء إحدى الجدران الجانبية أسفل القبة - كنيسة
المخلص - القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي .



شكل رقم (١٥٦) الضراعة - السيد المسيح بين القديس يوحنا والعذراء - فسيفساء القاعة الجنوبية - كنيسة آيا صوفيا - القسطنطينية - القرن الثاني عشر الميلادي.



شكل رقم (١٥٧) جندي روماني - فسيفساء كنيسة نيامون - خيوس - القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٥٨) رجل مسن (يمثل نهر الأردن) - (تفصيلية) فسيفساء تعميد السيد المسيح - قبة المعمودية الأريانية - رافينا - القرن الخامس الميلادي .



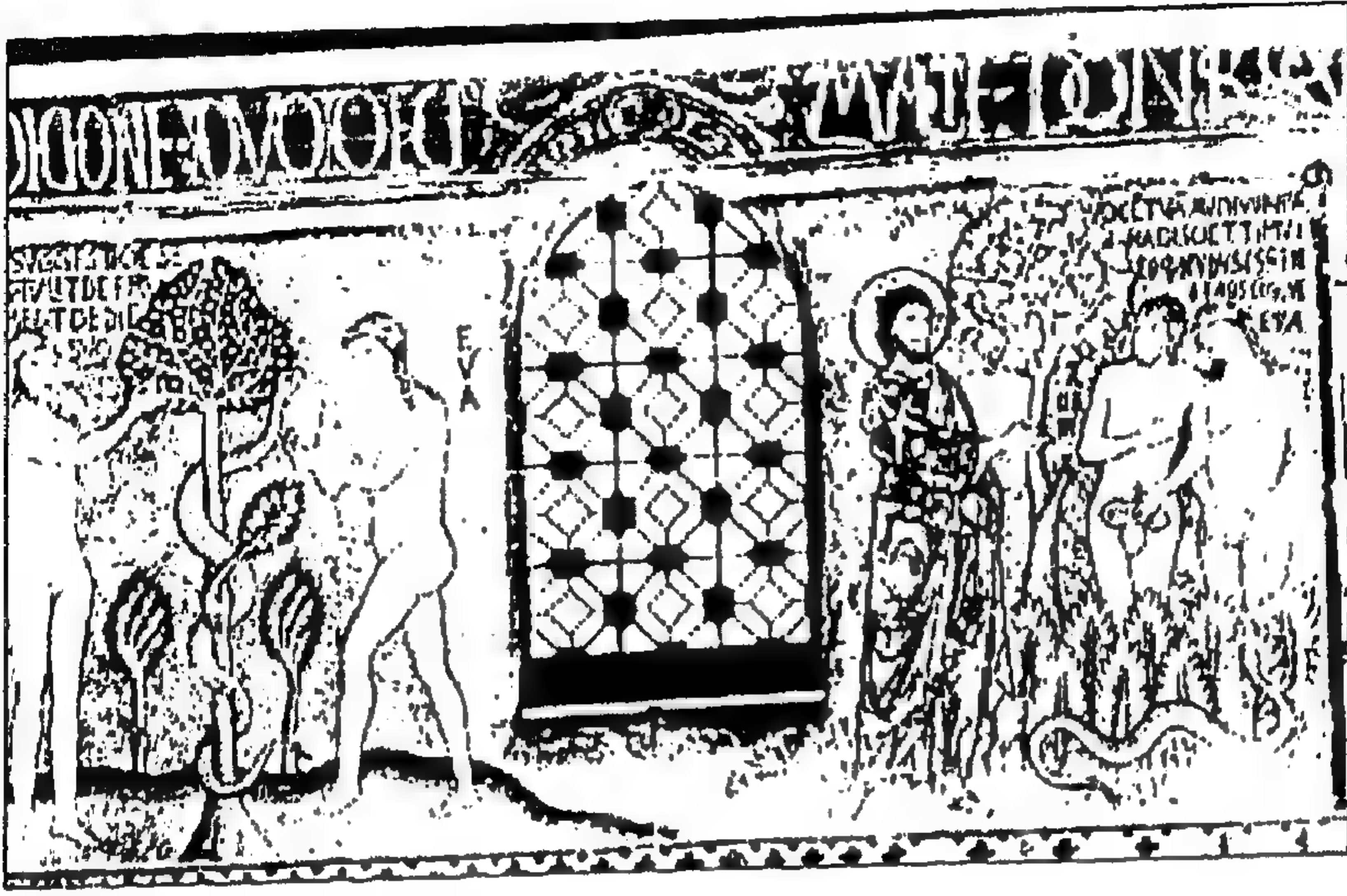
شكل رقم (١٥٩) وفاة العذراء - فسيفساء كنيسة مار توراينا - باليرمو - القرن الثاني عشر الميلادي .



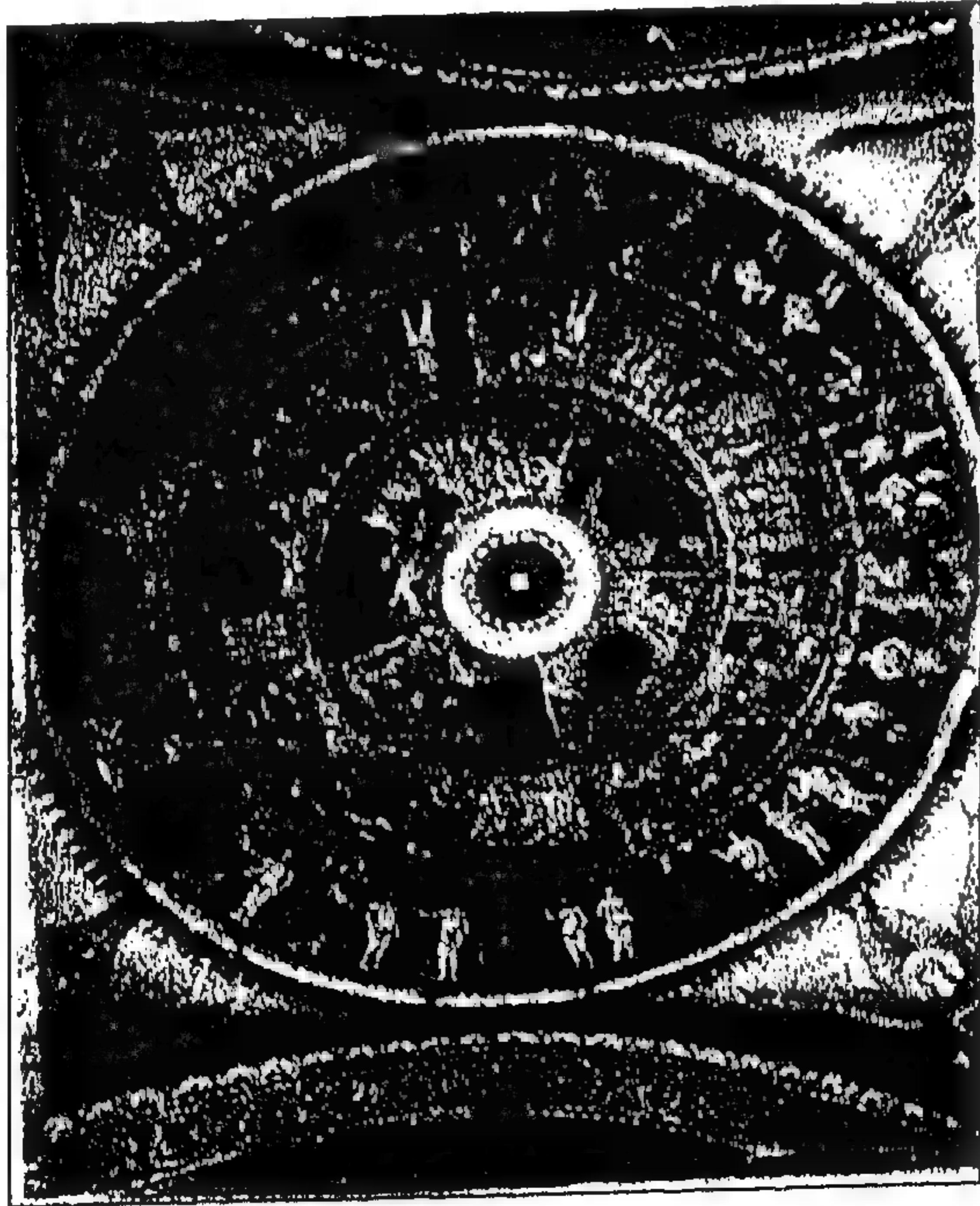
شكل رقم (١٦٠) السيد المسيح يحطم أبواب الجحيم - (تجسيد مدينة الأموات) - فسيفساء دير دافني - أتيكا - القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٦١) عبادة المجوس - فسيفساء دير دافني - أتيكا - القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٦٢) موضوع الإغواء والطرْد - فسيفساء كنيسة بلايتيا - باليرمو - القرن الثاني عشر الميلادي.



شكل رقم (١٦٣) موضوعات الخلق - فسيفساء قبة كنيسة القديس مرقس - فينيسيا - القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٦٤) مشهد من حياة السيد المسيح - فسيفساء كنيسة المخلص - القسطنطينية
القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٦٥) وجه أحد القادة القوطيين - (تفصيلية) الإطار الخارجي - فسيفساء القصر
العظيم المقدس - القسطنطينية - القرن السابع الميلادي.



شكل رقم (١٦٦) وجه السيدة جوانينا - (تفصيلية) فسيفساء الإمبراطورة تيودورا -
كنيسة القديس فيتال - رافينا - القرن السادس الميلادي .



شكل رقم (١٦٧) صورة شخصية للإمبراطور إلكسيوس - فسيفساء الممر الجنوبي (الجناح
الإمبراطوري) كنيسة آيا صوفيا - القسطنطينية - القرن الثاني عشر الميلادي .



شكل رقم (١٦٨) صورة نصفية للسيد المسيح شابا داخل حلية جدارية - فسيفساء قمة القوس الشمالي الشرقي - الكنيسة الأسقفية - رافينا - القرن الخامس الميلادي .



شكل رقم (١٦٩) السيد المسيح ملتحيا - (تفصيلية) فسيفساء الجدار الجنوبي - كنيسة القديس أبولينار الجديدة - رافينا - القرن السادس الميلادي .



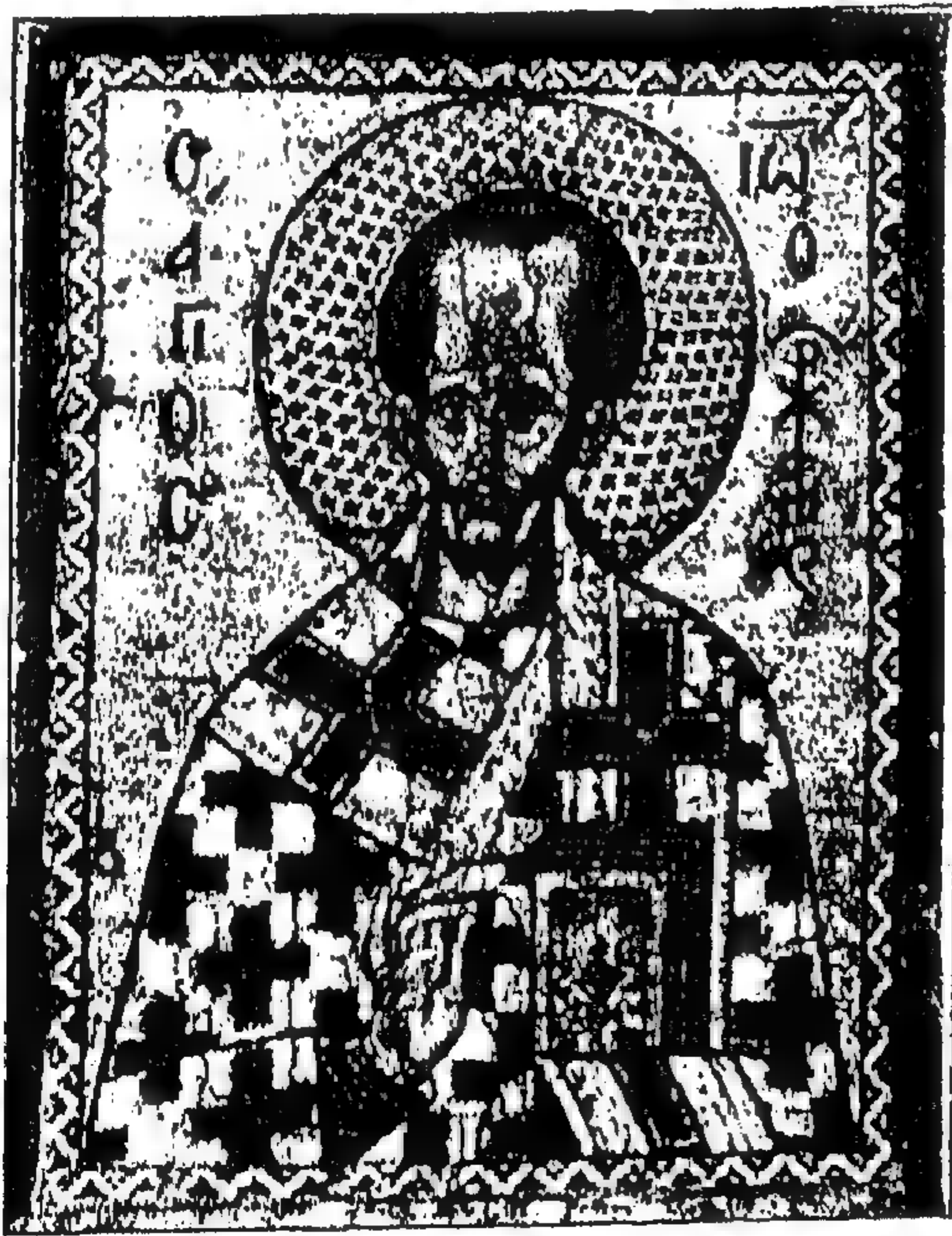
شكل رقم (١٧٠) صورة كاملة للنبي صمويل - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة
أواخر القرن الثالث عشر الميلادي.



شكل رقم (١٧١) صورة نصفية للعنراء والطفل - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة
متحف بيانكي - اليونان. أواخر القرن الثالث عشر الميلادي.



شكل رقم (١٧٢) صورة نصفية للقديس نيكولاس - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة
أواخر القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر الميلادي.



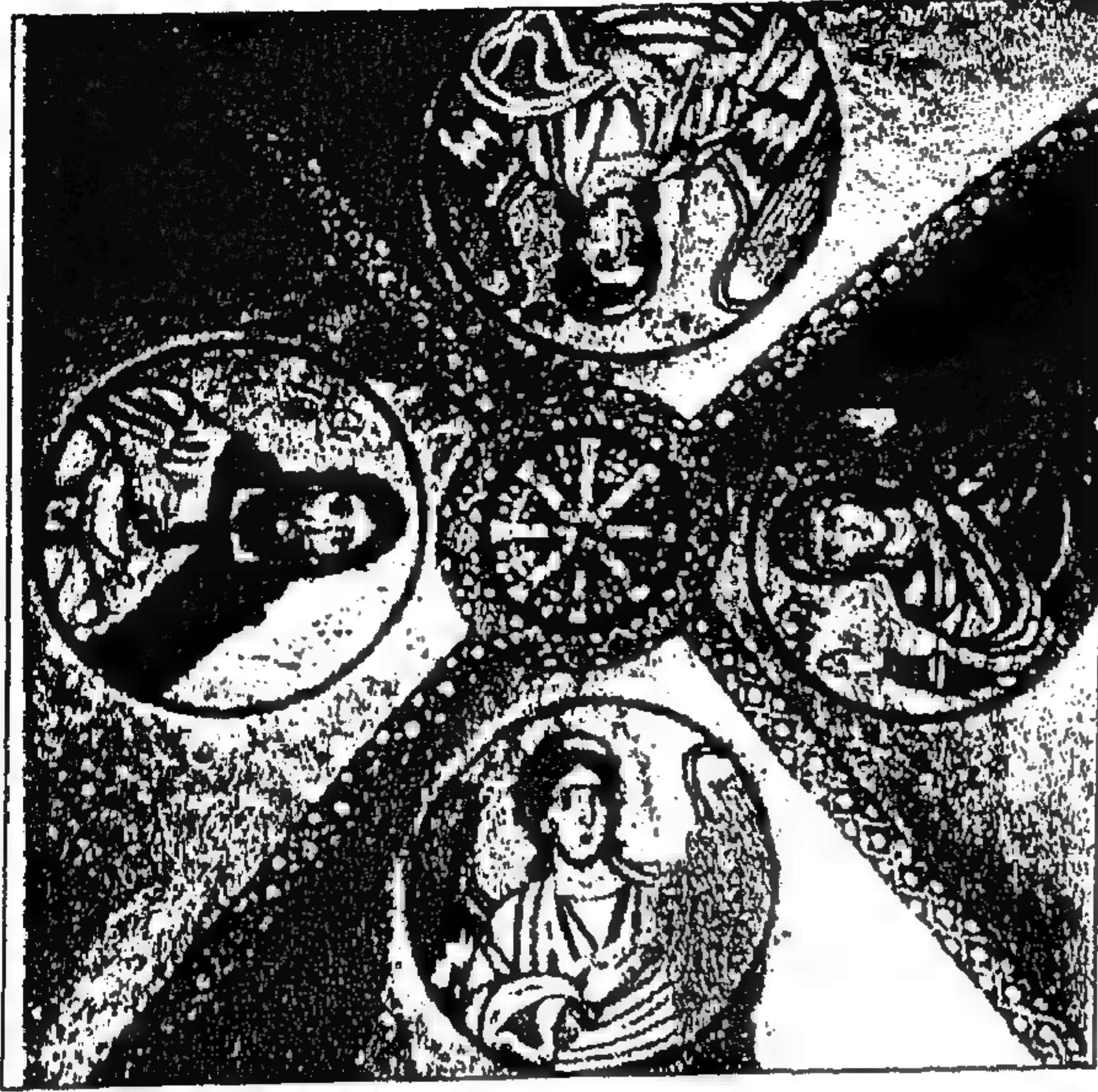
شكل رقم (١٧٣) صورة نصفية للقديس جون كريستوم - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة
مجموعة دامبراتورس أوكس - واشنطن - D.C. - منتصف القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٧٤) الدخول إلى القدس - فسيفساء دير دافني - أتيكا
القرن الحادي عشر الميلادي



شكل رقم (١٧٥) القديس أرون و القديس ستيفن - فسيفساء دير دافني - أتيكا
القرن الحادي عشر الميلادي



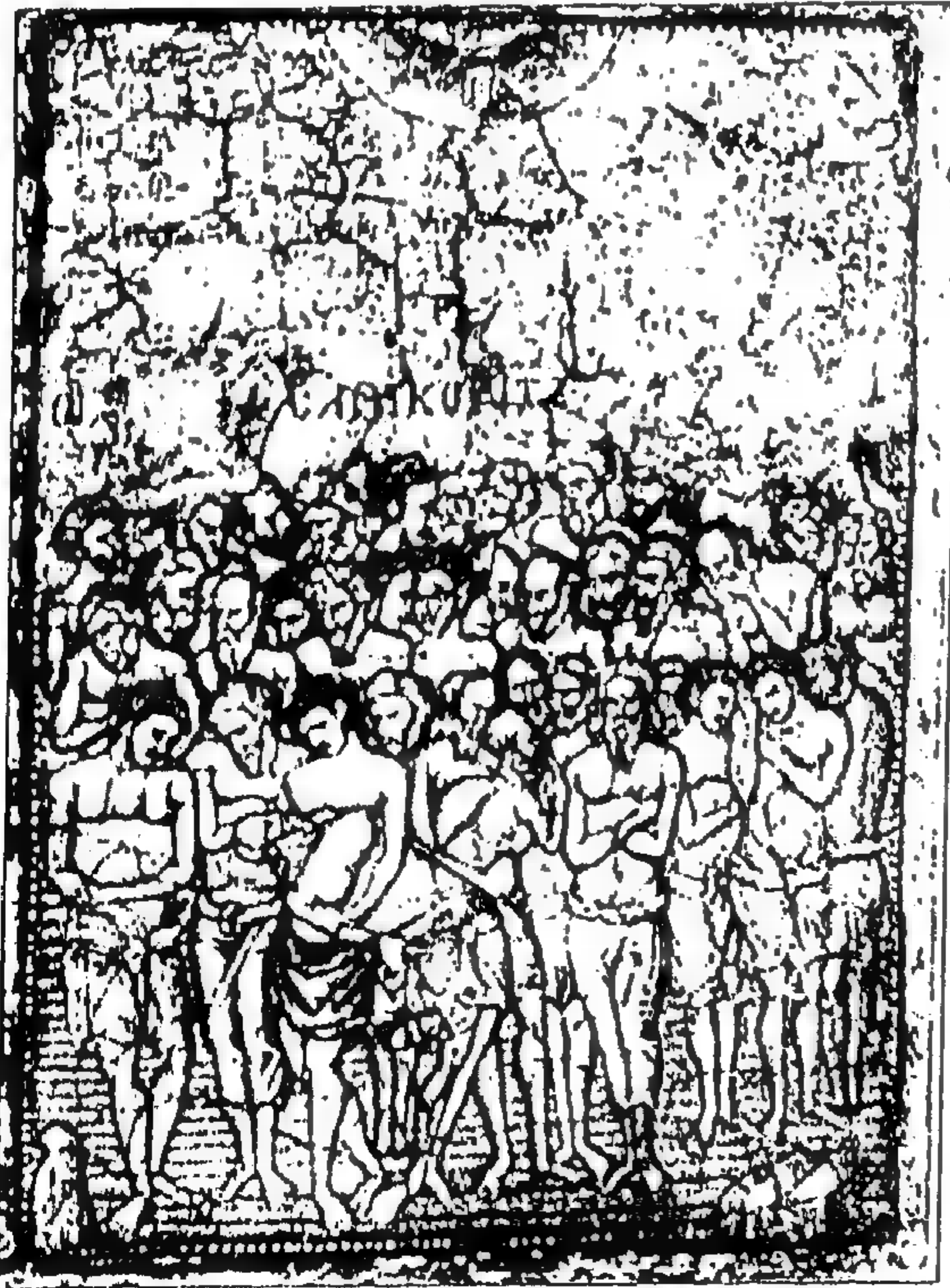
شكل رقم (١٧٦) صور نصفية داخل الميداليات - العذراء والقديس يوحنا - فسيفساء قبة هوزيوس لوكاس - بالقرب من دافني - أثينا - القرن الحادي عشر الميلادي.



شكل رقم (١٧٧) صورة نصفية داخل ميدالية - السيد المسيح - فسيفساء قبة كنيسة هوزيوس لوكاس بالقرب من دافني - أثينا - القرن الحادي عشر الميلادي.



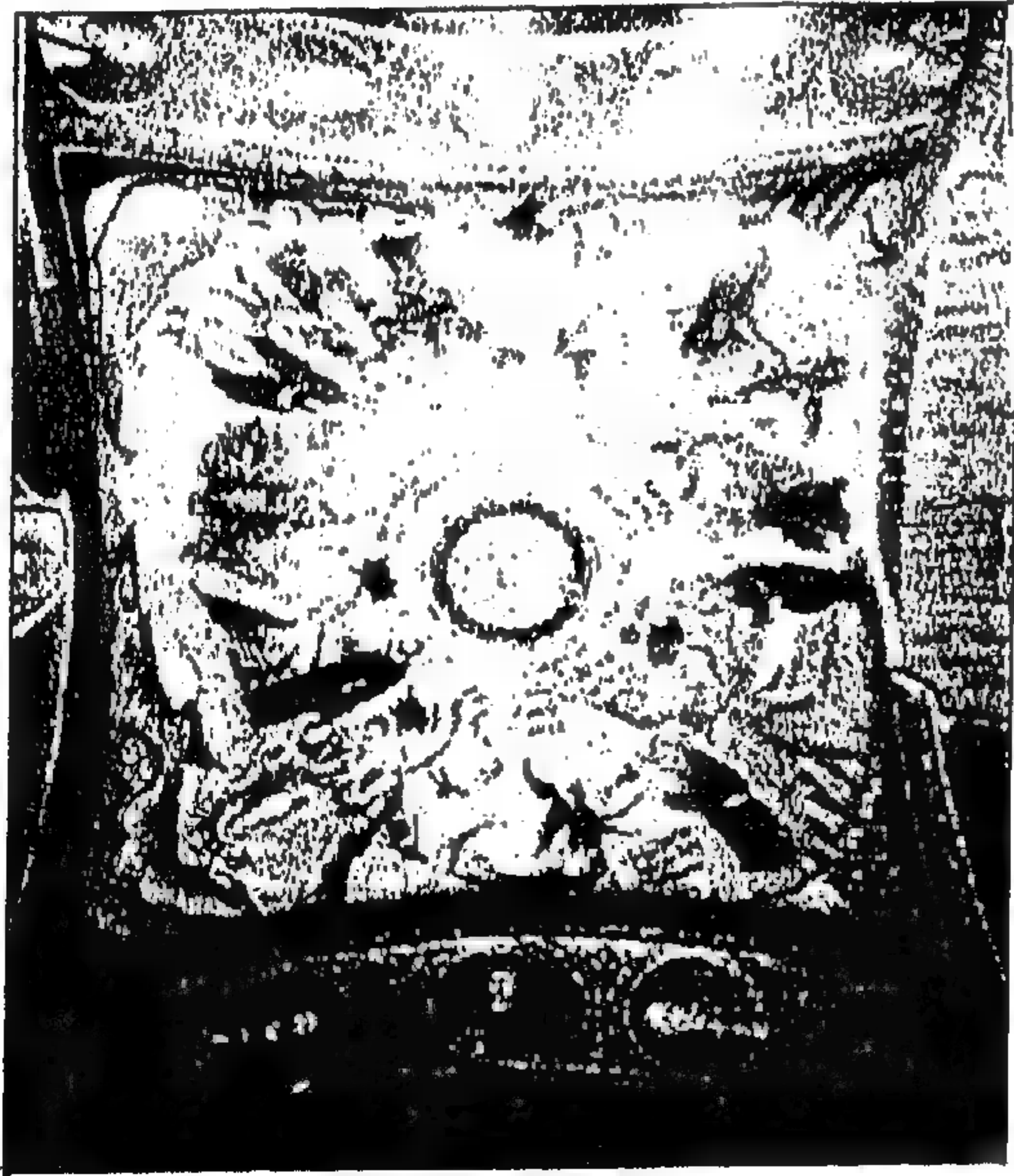
شكل رقم (١٧٨) السيد المسيح والعذراء والتبى إسحق -- فسيفساء كنيسة المخلص
القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي .



شكل رقم (١٧٩) الشهداء الأربعون - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة - واشنطن
القرن الرابع عشر الميلادي .



شكل رقم (١٨٠) غسل الأقدام - فسيفساء إحدى المحاريب الجانبية - كنيسة هوزيوس لوكاس
بالقرب من دافني - أثينا .



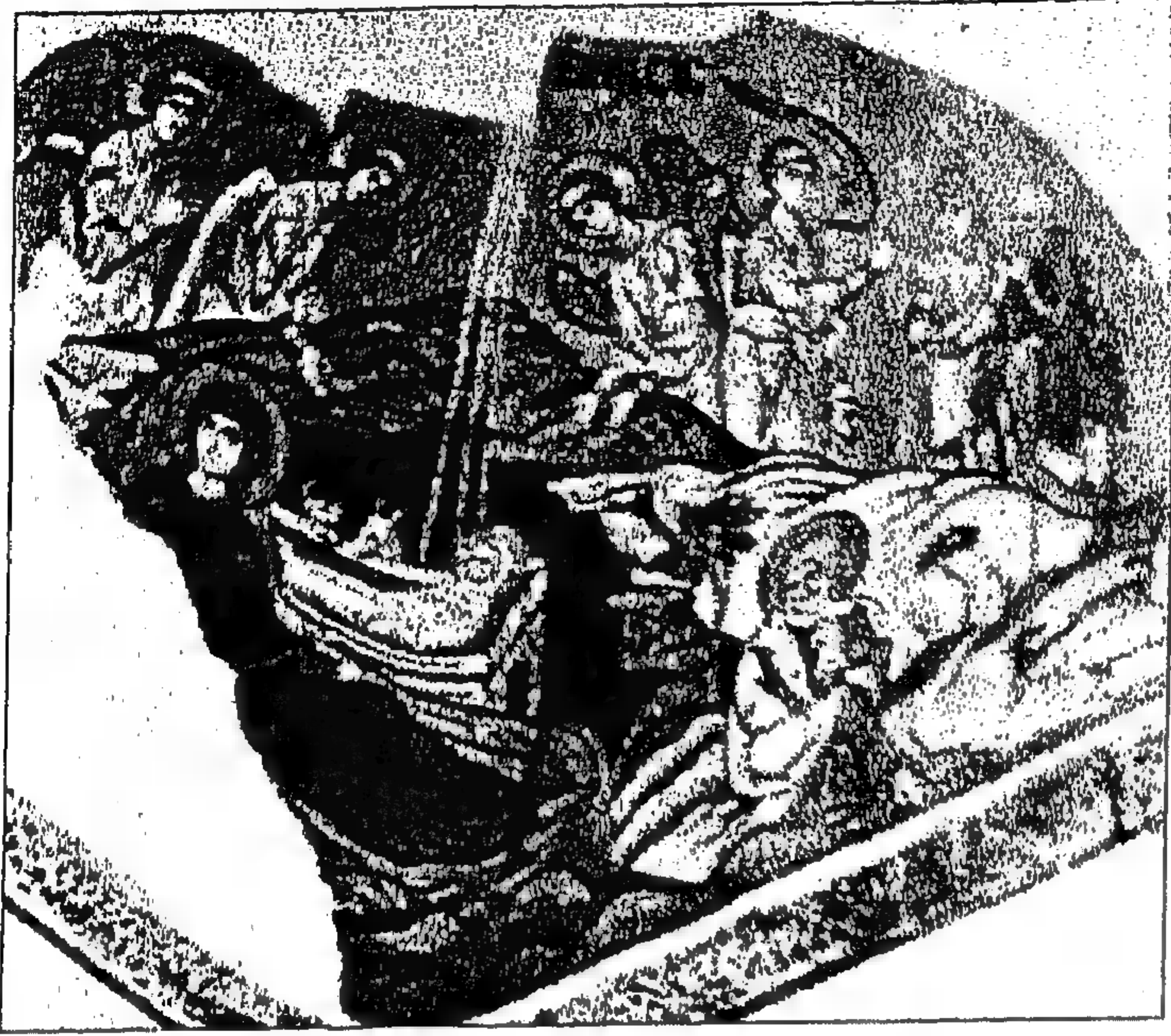
شكل رقم (١٨١) مشاهد من حياة السيد المسيح - فسيفساء إحدى القباب الجانبية للصحن
الخارجي - كنيسة المخلص - القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي .



شكل رقم (١٨٢) العذراء والطفل - (تفصيلية) فسيفساء الجناح الإمبراطوري الجنوبي
كنيسة أيا صوفيا - القسطنطينية - القرن الثاني عشر الميلادي.



شكل رقم (١٨٣) العذراء والطفل - فسيفساء الجانب الجنوبي للمساحة الرئيسية (شرقية
الكنيسة) كنيسة المخلص - القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي.



شكل رقم (١٨٤) ميلاد السيد المسيح - فسيفساء دير دافني - أتيكا - القرن الثاني عشر الميلادي .



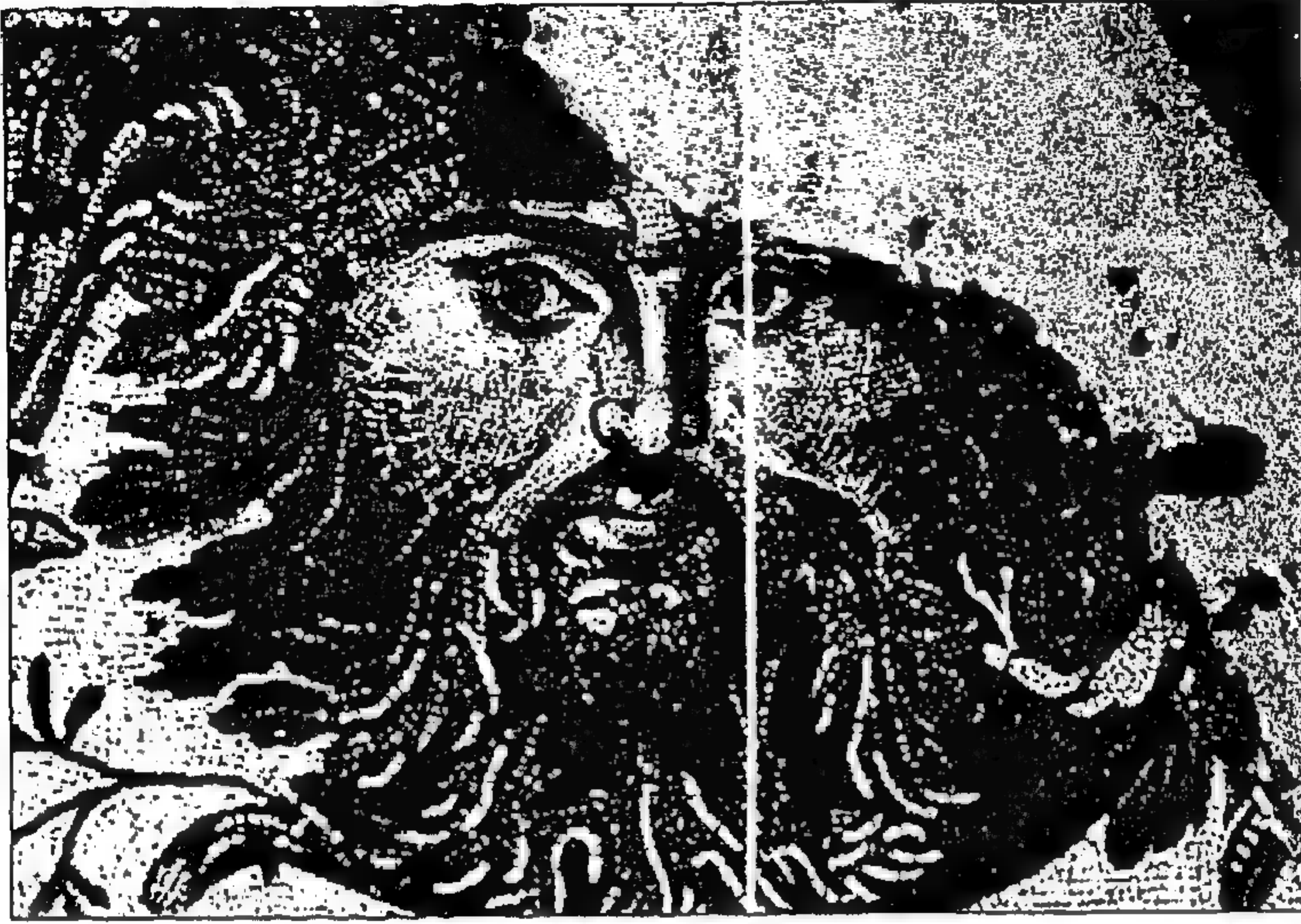
شكل رقم (١٨٥) تفصيلية من فسيفساء إسحق - كنيسة مونزيال - صقلية .



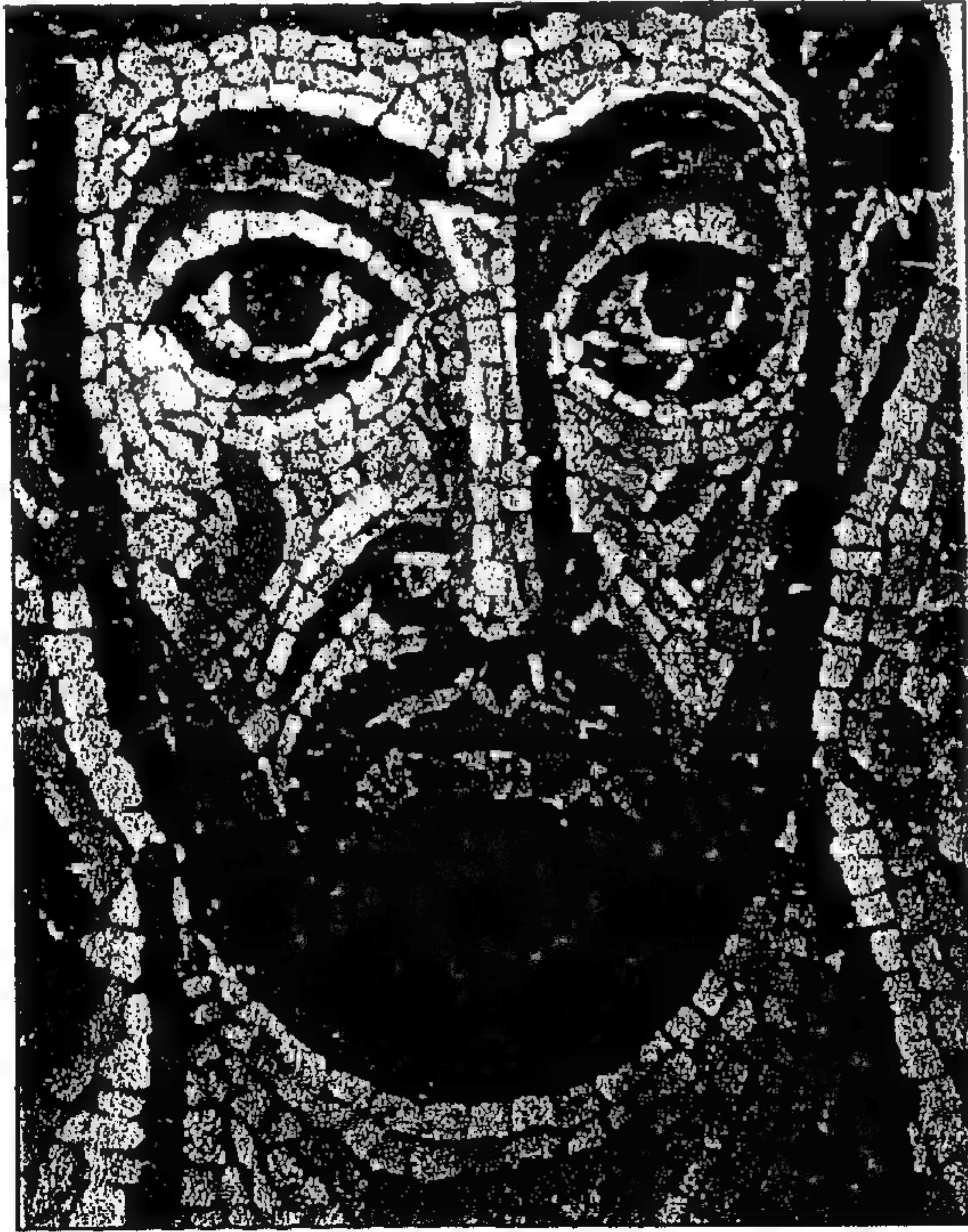
شكل رقم (١٨٦) رقصة سالومي - تفصيلية من فسيفساء كنيسة القديس مرقص - فينيسيا
القرن الرابع عشر الميلادي.



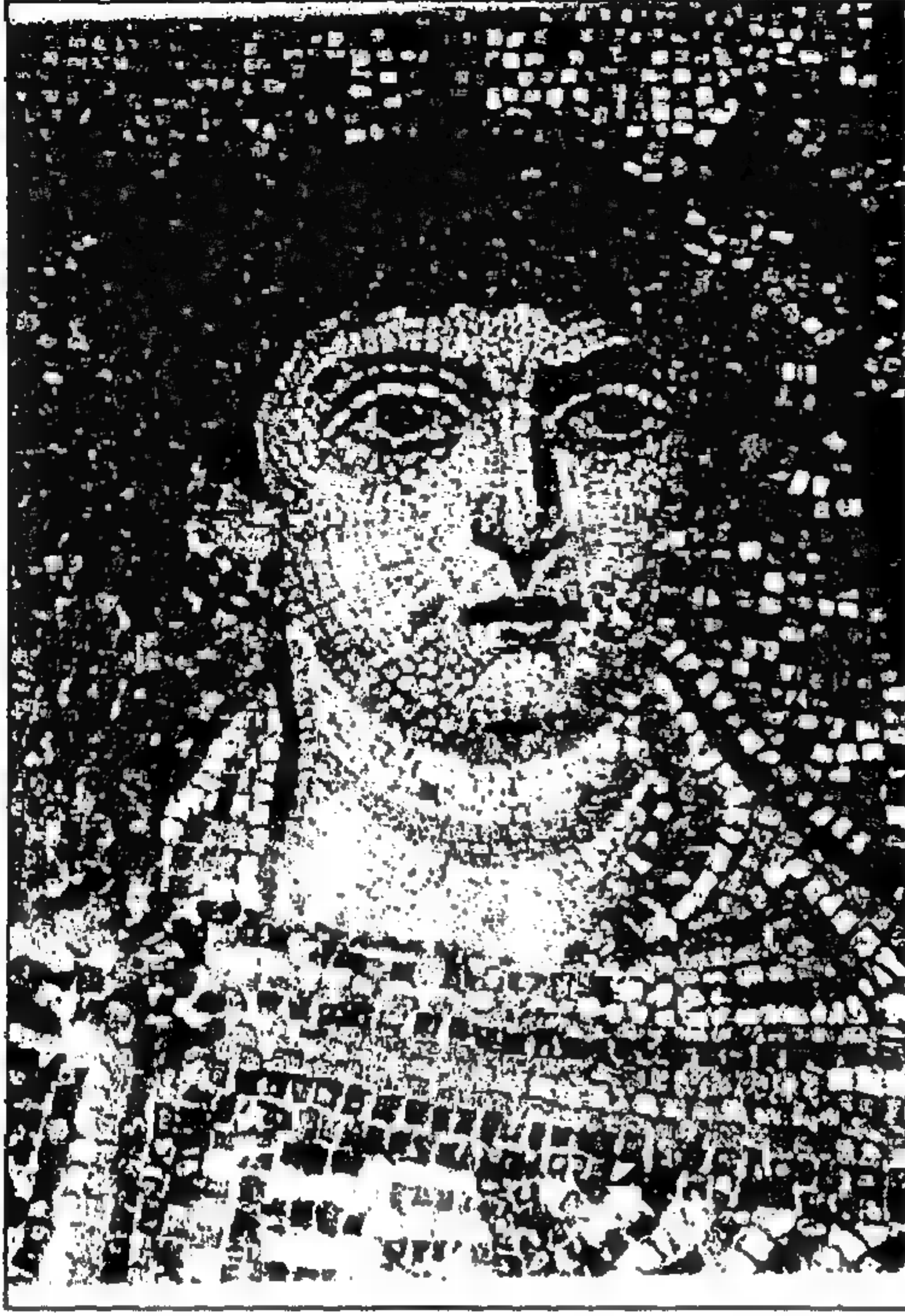
شكل رقم (١٨٧) المسيح يشفي المرضى - فسيفساء الدلاية الشمالية الشرقية من القبة - كنيسة
المخلص - القسطنطينية - القرن الرابع عشر الميلادي.



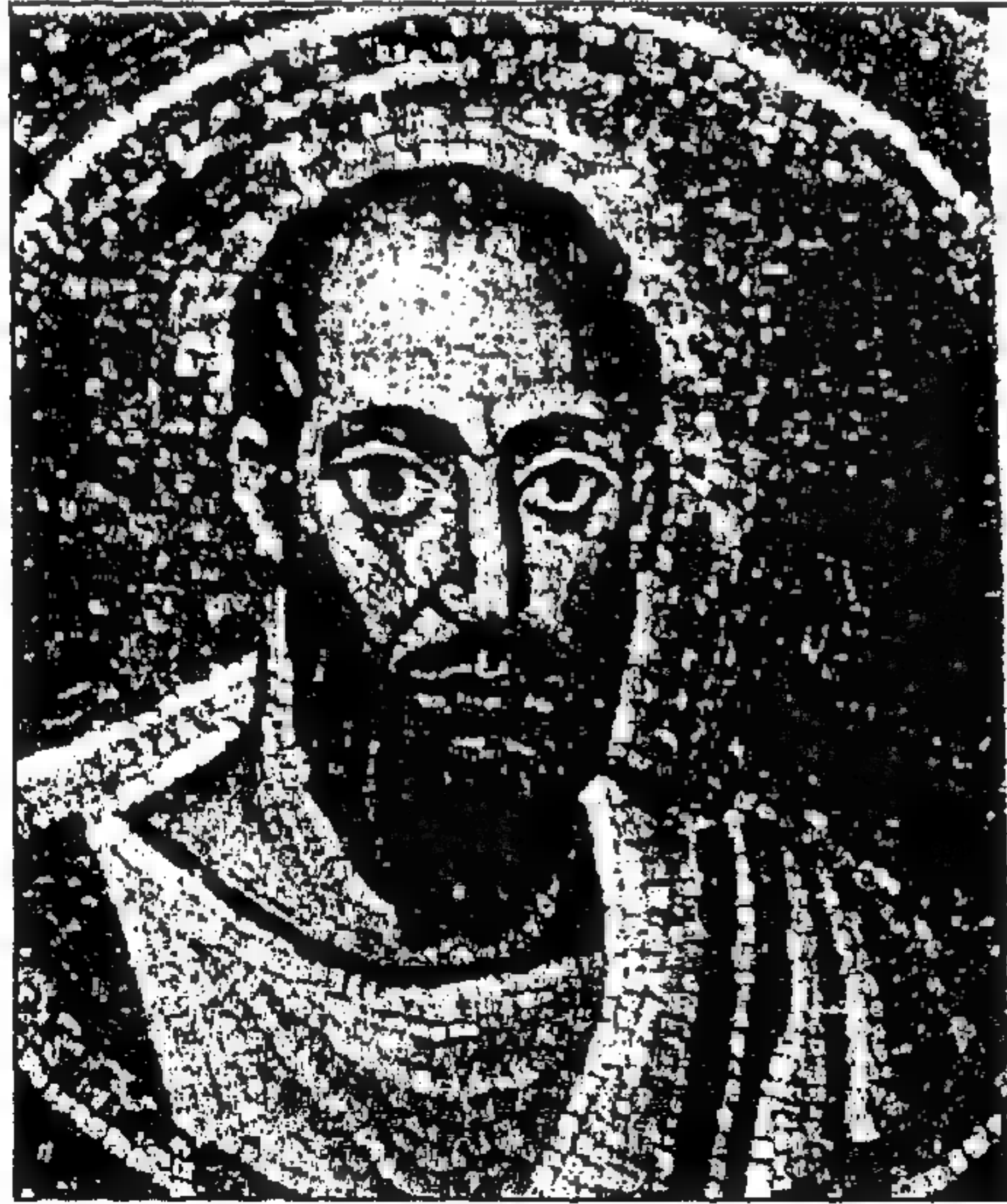
شكل رقم (١٨٨) وجه أممي - (تفصيلية) فسيفساء القصر العظيم المقدس - القسطنطينية
القرن السابع الميلادي.



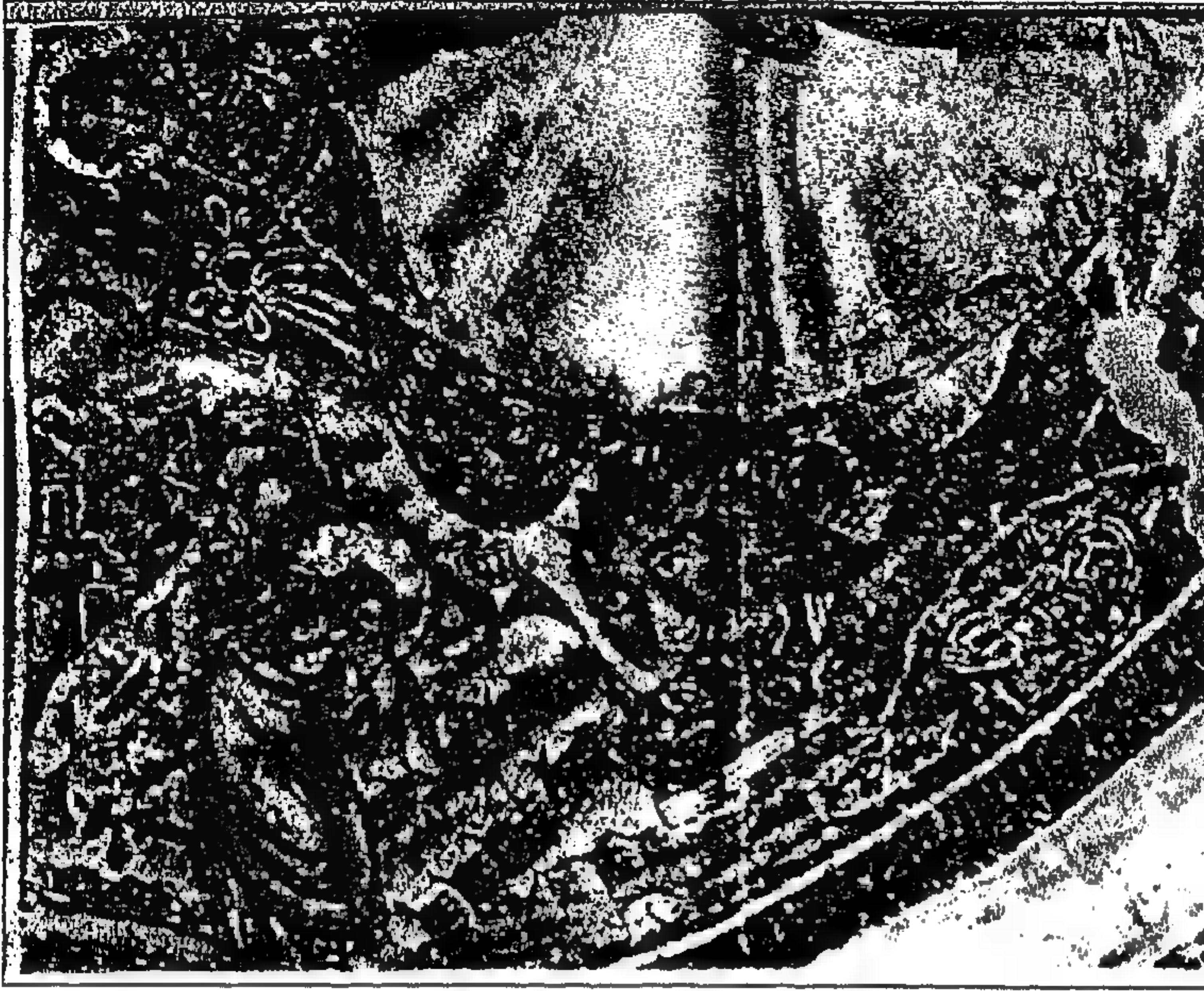
شكل رقم (١٨٩) وجه الحواري أندرو - فسيفساء الكنيسة الأسقفية - راقينا
القرن الخامس الميلادي.



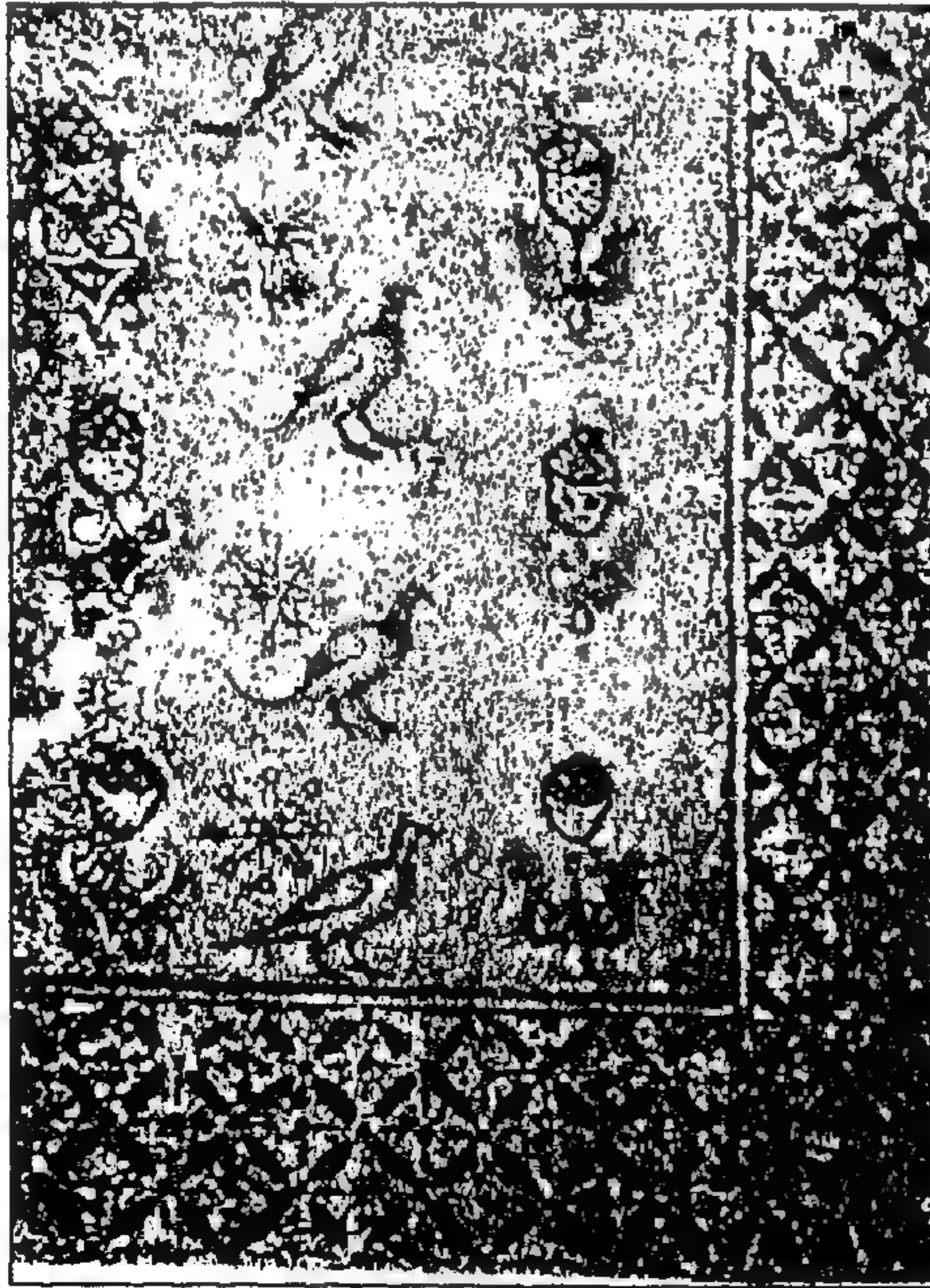
شكل رقم (١٩٠) صورة لوجه أحد القديسين - فسيفسا - كنيسة القديس جورج - سالونيك
القرن الثامن الميلادي •



شكل رقم (١٩١) صورة نصفية للحواري بولس داخل إحدى الجوامع المستديرة - فسيفسا -
الكنيسة الأسقفية - رافينا - القرن الخامس الميلادي •



شكل رقم (١٩٢) تفصيلية من فسيفساء السيد المسيح والإتجيليين الأربعة - كنيسة
القديس ديقيد - سالونيك .



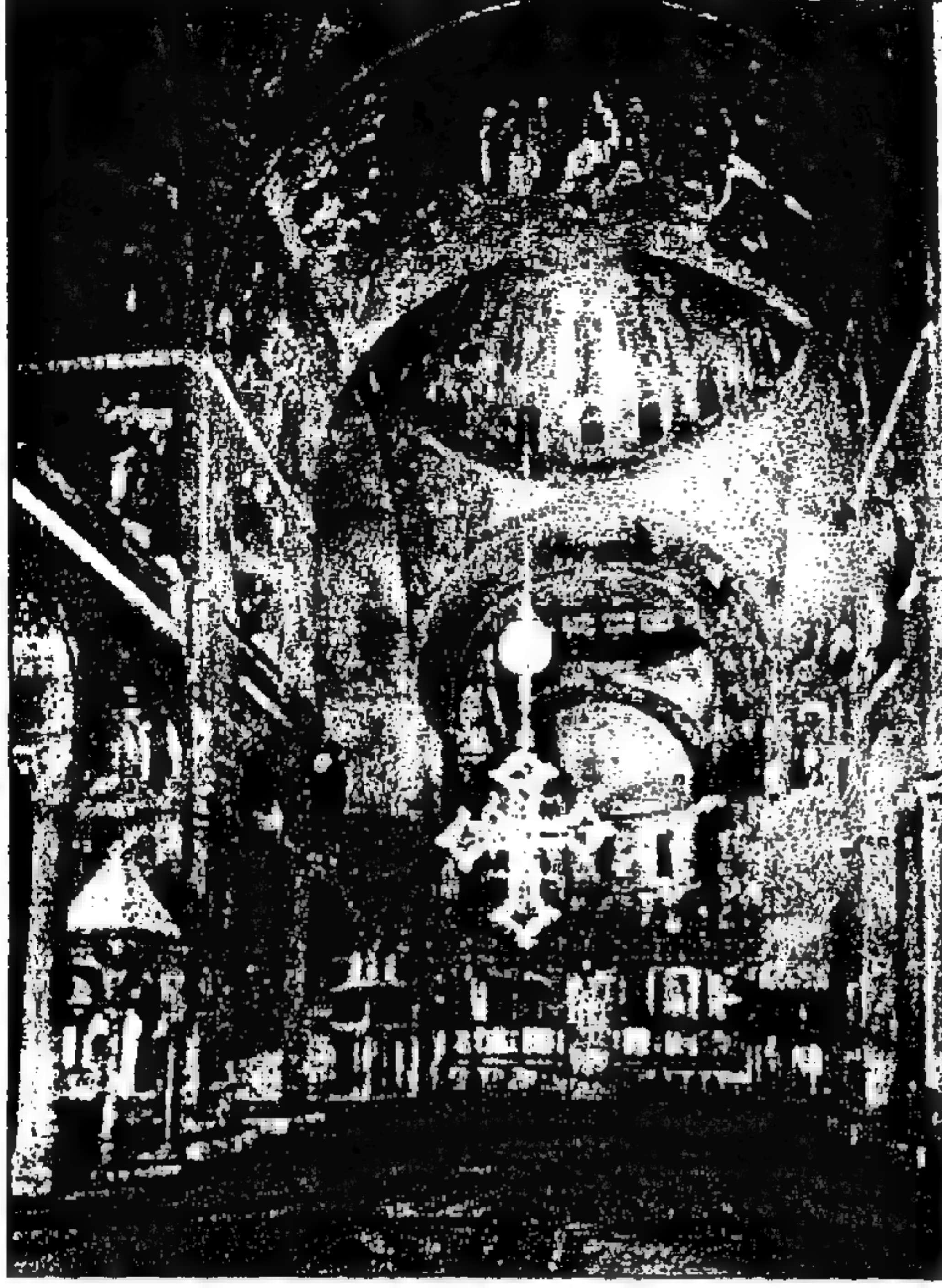
شكل رقم (١٩٣) زخارف الطيور على أرضية فضية - (تفصيلية) فسيفساء إحدى المحاريب
الجانبية المنحنية - كنيسة القديس جورج - سالونيك - القرن الثامن الميلادي .



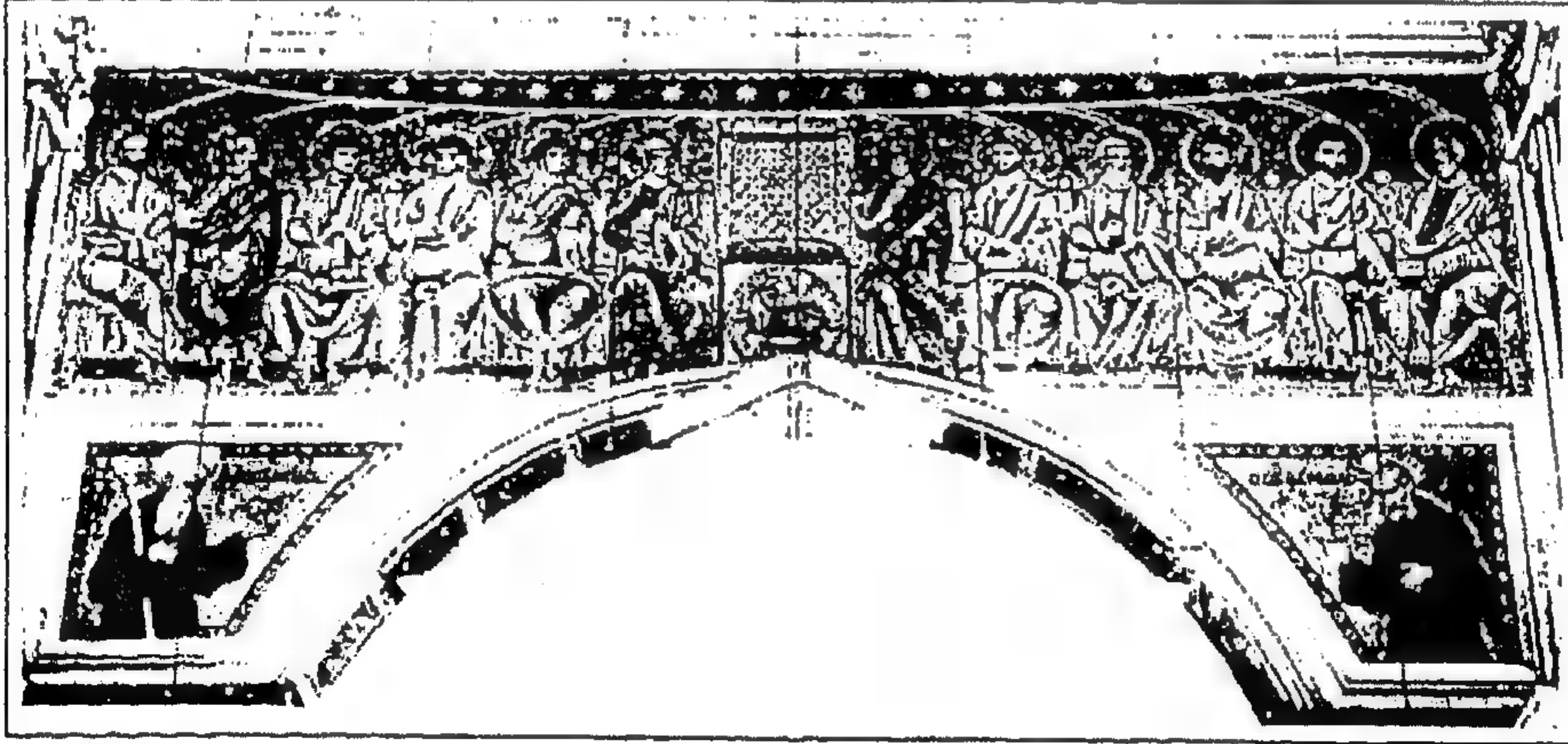
شكل رقم (١٩٤) موضوع التجلي - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة - أوائل القرن الثالث عشر الميلادي - متحف اللوفر .



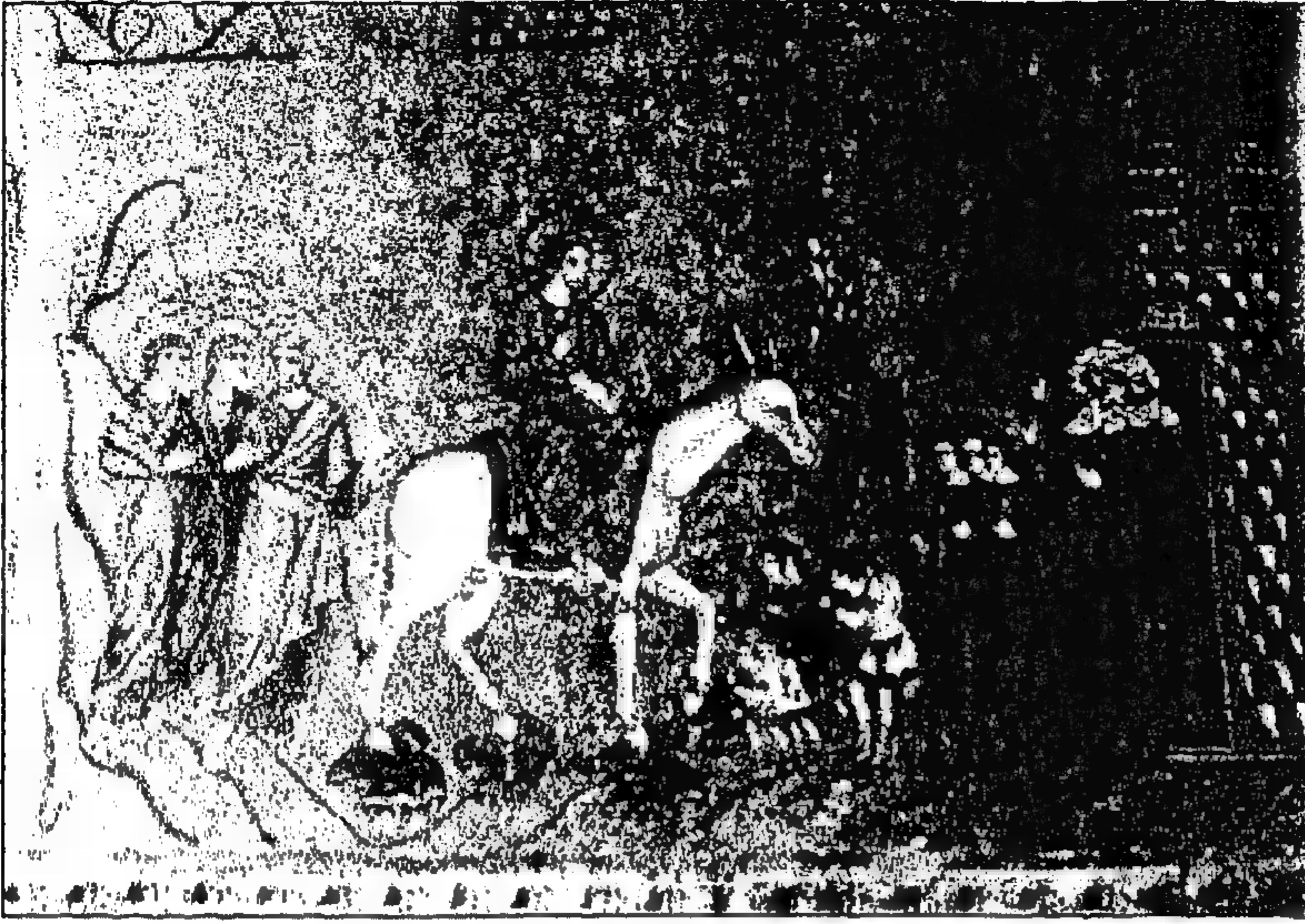
شكل رقم (١٩٥) صليب السيد المسيح - فسيفساء اللوحات الصغيرة المحمولة - صقلية القرن الثاني عشر الميلادي .



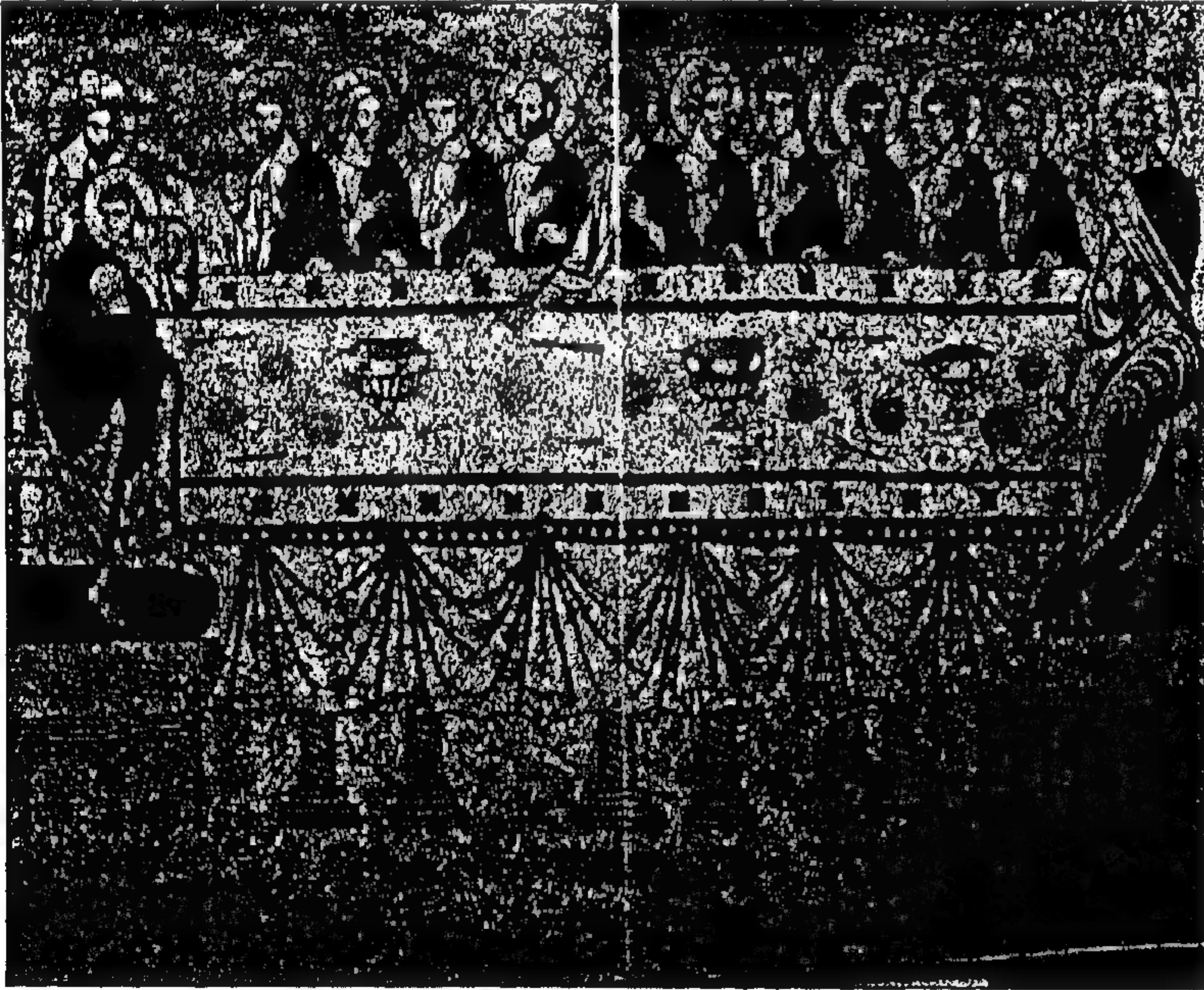
شكل رقم (١٩٦) فسيفساء صحن كنيسة القديس مرقس - فينيسيا
القرن الحادي عشر الميلادي



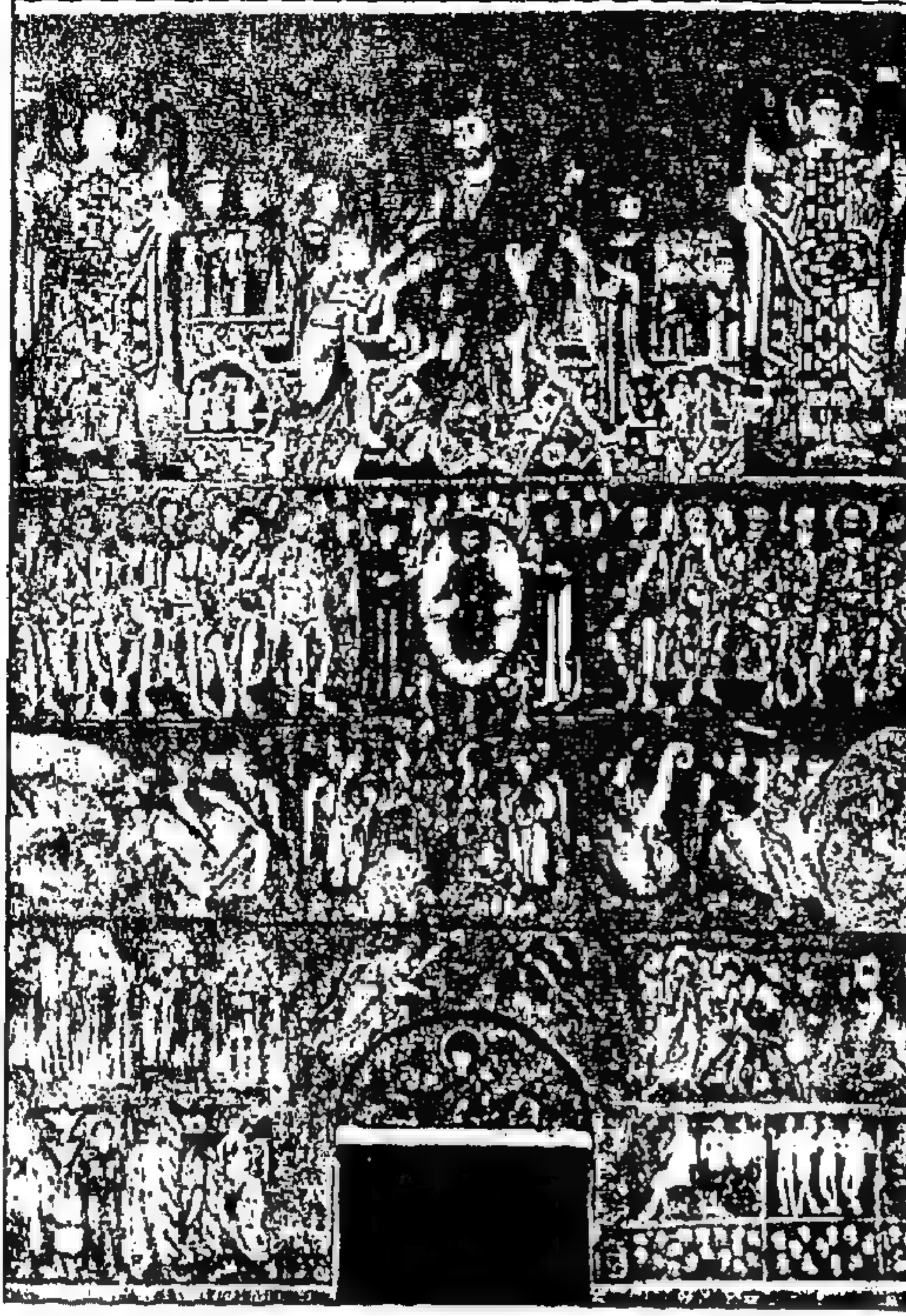
شكل رقم (١٩٧) الحواريون - فسيفساء قوس النصر - كنيسة جروتافيراتا - روما - القرن
الثاني عشر الميلادي - تأثيرات بيزنطية



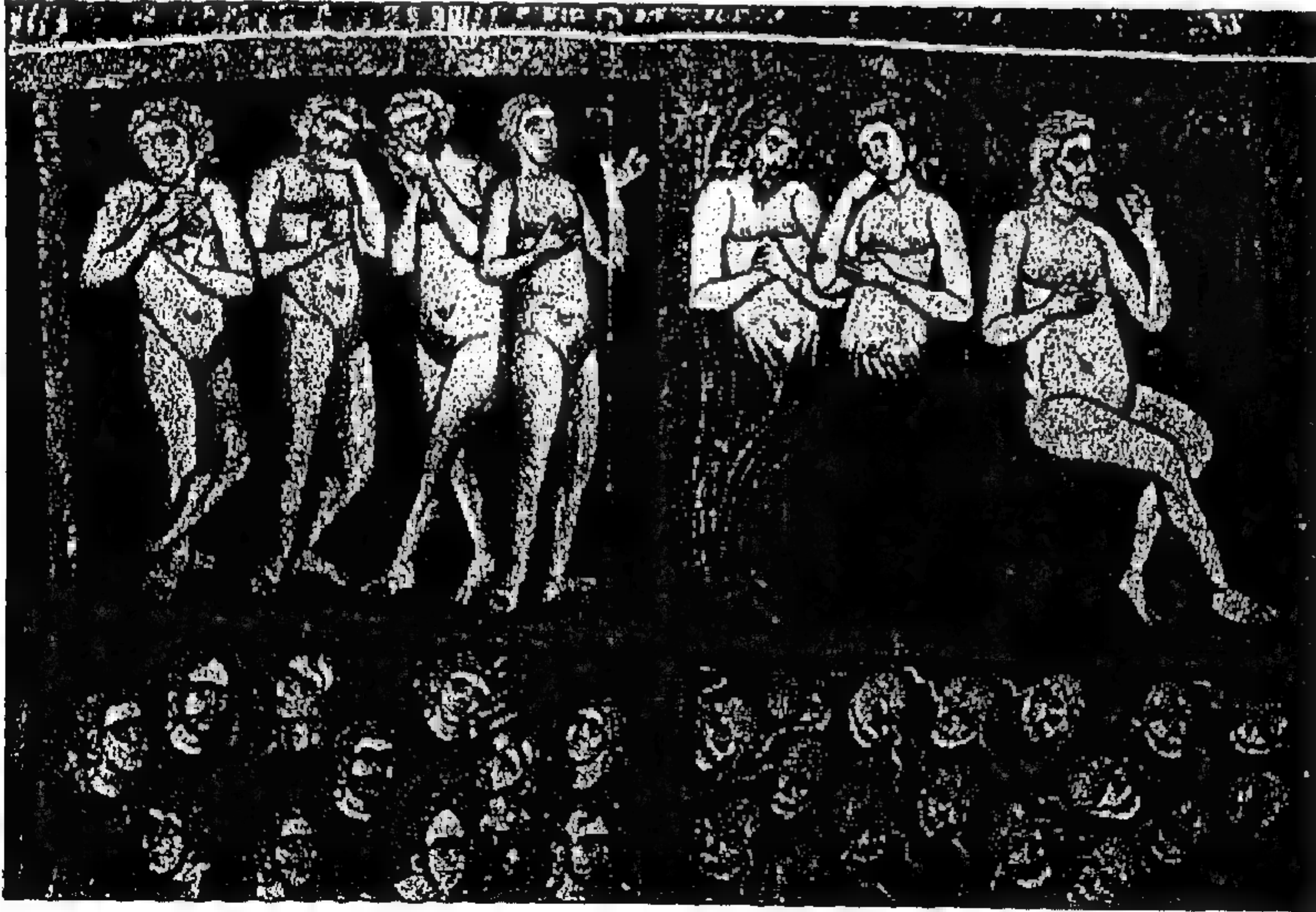
شكل رقم (١٩٨) دخول السيد المسيح القدس - فسيفساء كنيسة القديس مرقس - فينيسيا -
القرن الثالث عشر الميلادي - تأثيرات بيزنطية في إيطاليا .



شكل رقم (١٩٩) العشاء الأخير - فسيفساء كنيسة القديس مرقس - فينيسيا - أوائل القرن الثاني
عشر الميلادي - تأثيرات بيزنطية في إيطاليا .



شكل رقم (٢٠٠) الحساب الأخير - فسيفساء الجدار الغربي لكاتدرائية تورشيللو - القرن الثاني عشر الميلادي - تأثيرات بيزنطية في إيطاليا .



شكل رقم (٢٠٠-أ) الجحيم - (تفصيلية) من فسيفساء الحساب الأخير - كاتدرائية تورشيللو - القرن الثاني عشر الميلادي .



شكل رقم (٢٠١) العذراء تحمل القديس طفلاً - فسيفساء الحنية الرئيسية - كاتدرائية تورشيللو
القرن الحادي عشر الميلادي - تأثيرات بيزنطية .



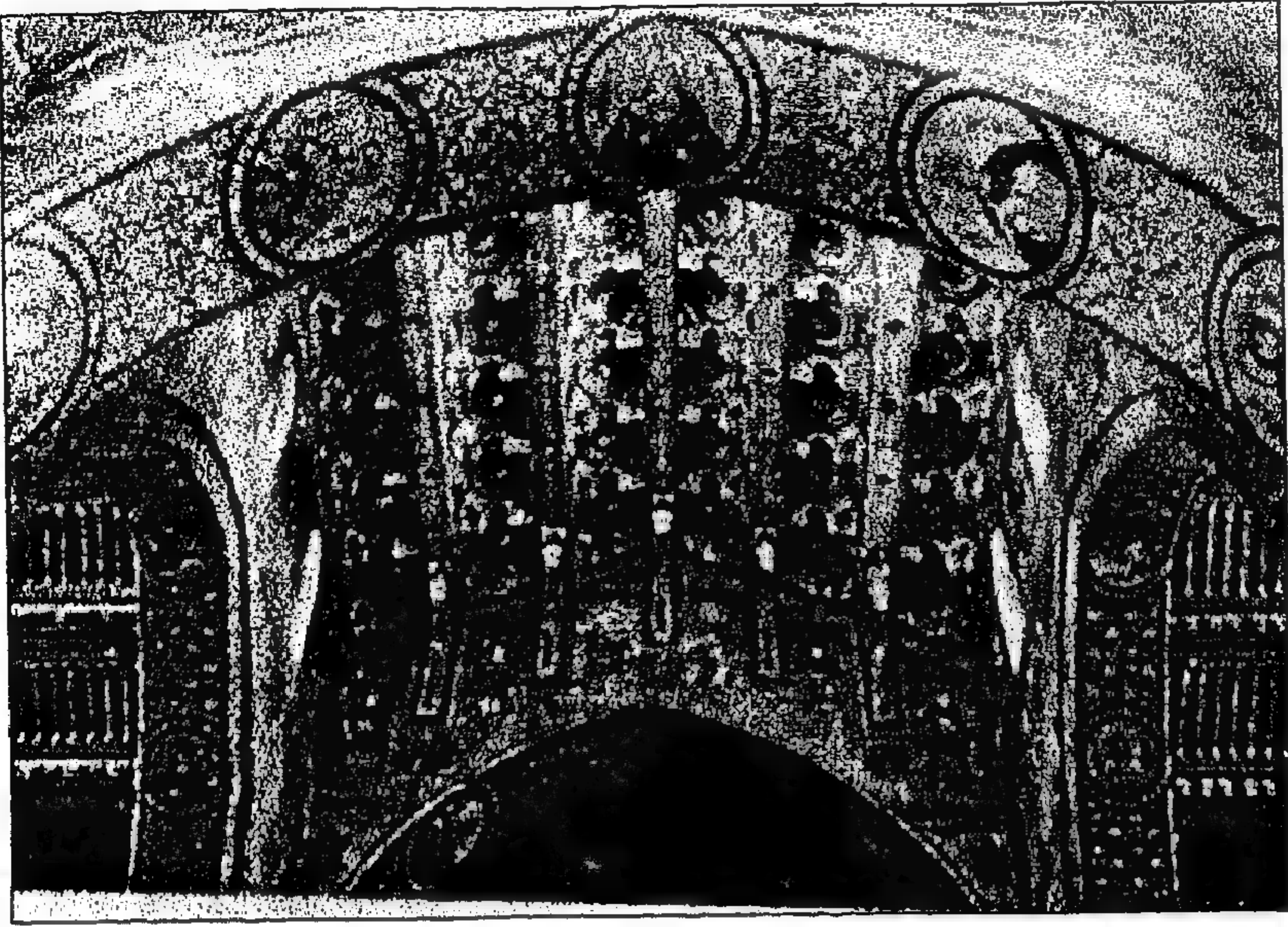
شكل رقم (٢٠٢) السيد المسيح - فسيفساء حنية كنيسة سيفالو - صقلية - القرن الثاني عشر
الميلادي - تأثيرات بيزنطية .



شكل رقم (٢٠٣) فسيفساء شرقية كاتدرائية مونريال - صقلية - أواخر القرن الثاني عشر
الميلادي - تأثيرات بيزنطية .



شكل رقم (٢٠٣ - أ) السيد المسيح - (تفصيلية) - فسيفساء حنية كاتدرائية مونريال .



شكل رقم (٢٠٤) وجوه القديسين داخل الجوامع المستديرة - تفصيلية - فسيفساء كاتدرائية
مونريال - صقلية .



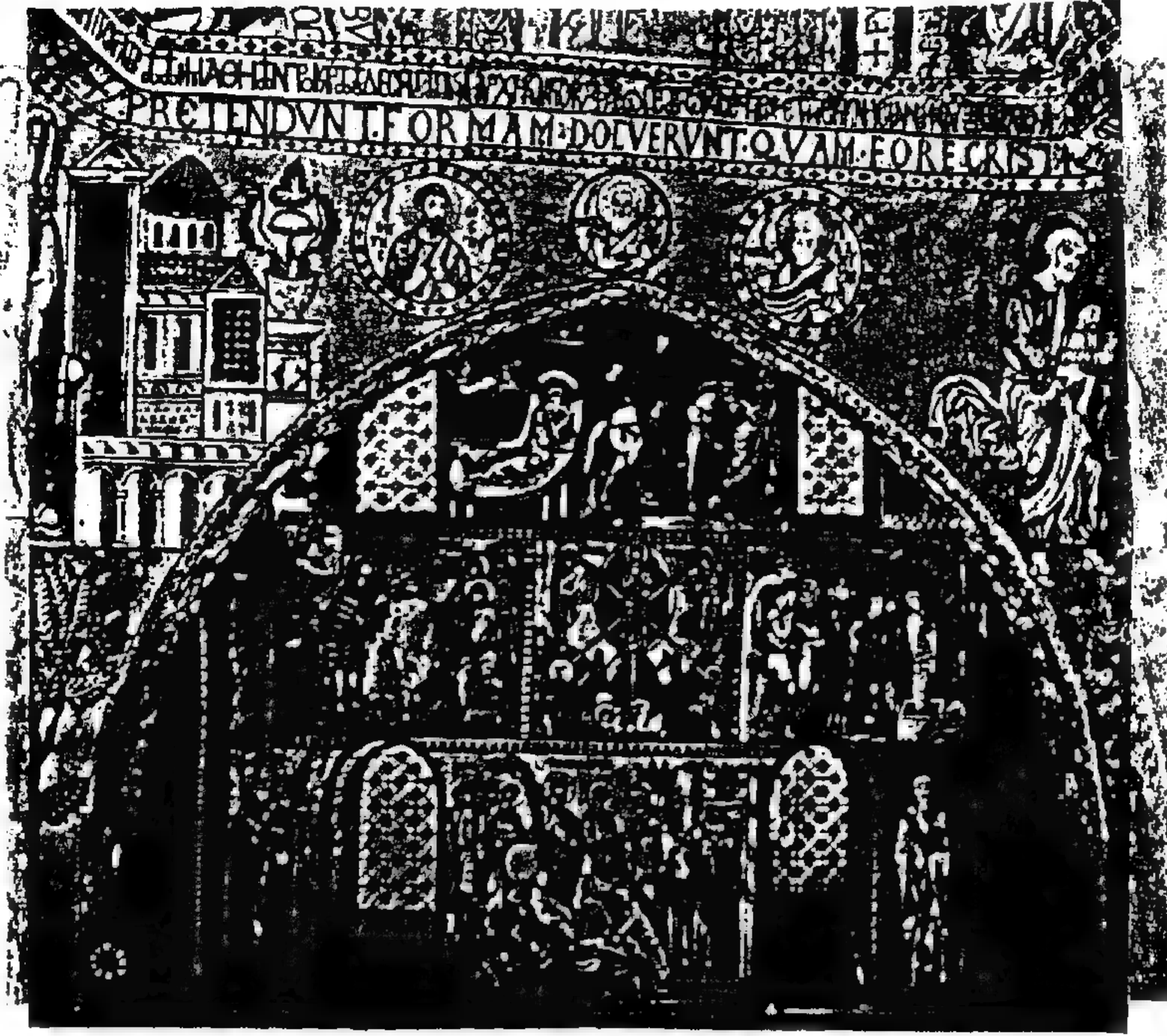
شكل رقم (٢٠٥) فسيفساء القبة والجدران الجانبية - كنيسة مارتوران - باليرمو - القرن
الثاني عشر الميلادي - تأثيرات بيزنطية .



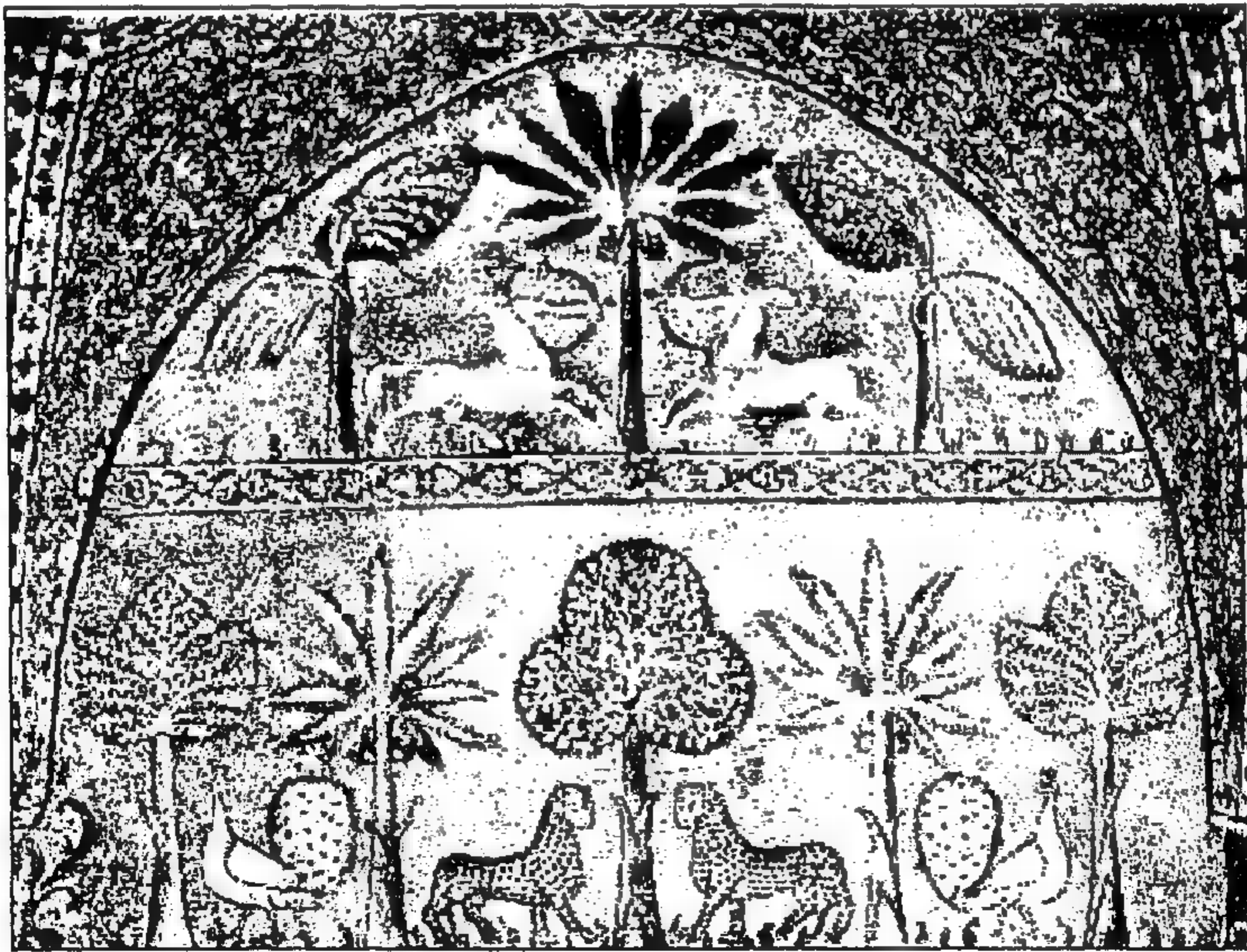
شكل رقم (٢٠٦) صورة نصفية للسيد المسيح - فسيفساء قبة كنيسة بلايتيا - باليرمو
تأثيرات بيزنطية .



شكل رقم (٢٠٧) السيد المسيح يتوج الملك روجر الثاني - كنيسة مارتوراننا - باليرمو
القرن الثاني عشر الميلادي - تأثيرات بيزنطية .



شكل رقم (٢٠٨) موضوعات الإحتفالات الدينية - فسيفساء المساحة الرئيسية (أسفل القبة)
كنيسة بلايتيا - باليرمو - تأثيرات بيزنطية.



شكل رقم (٢٠٩) زخارف نباتية وحيوانية - فسيفساء حجرة القصر الملكي - كنيسة بلايتيا -
باليرمو - تأثيرات بيزنطية.



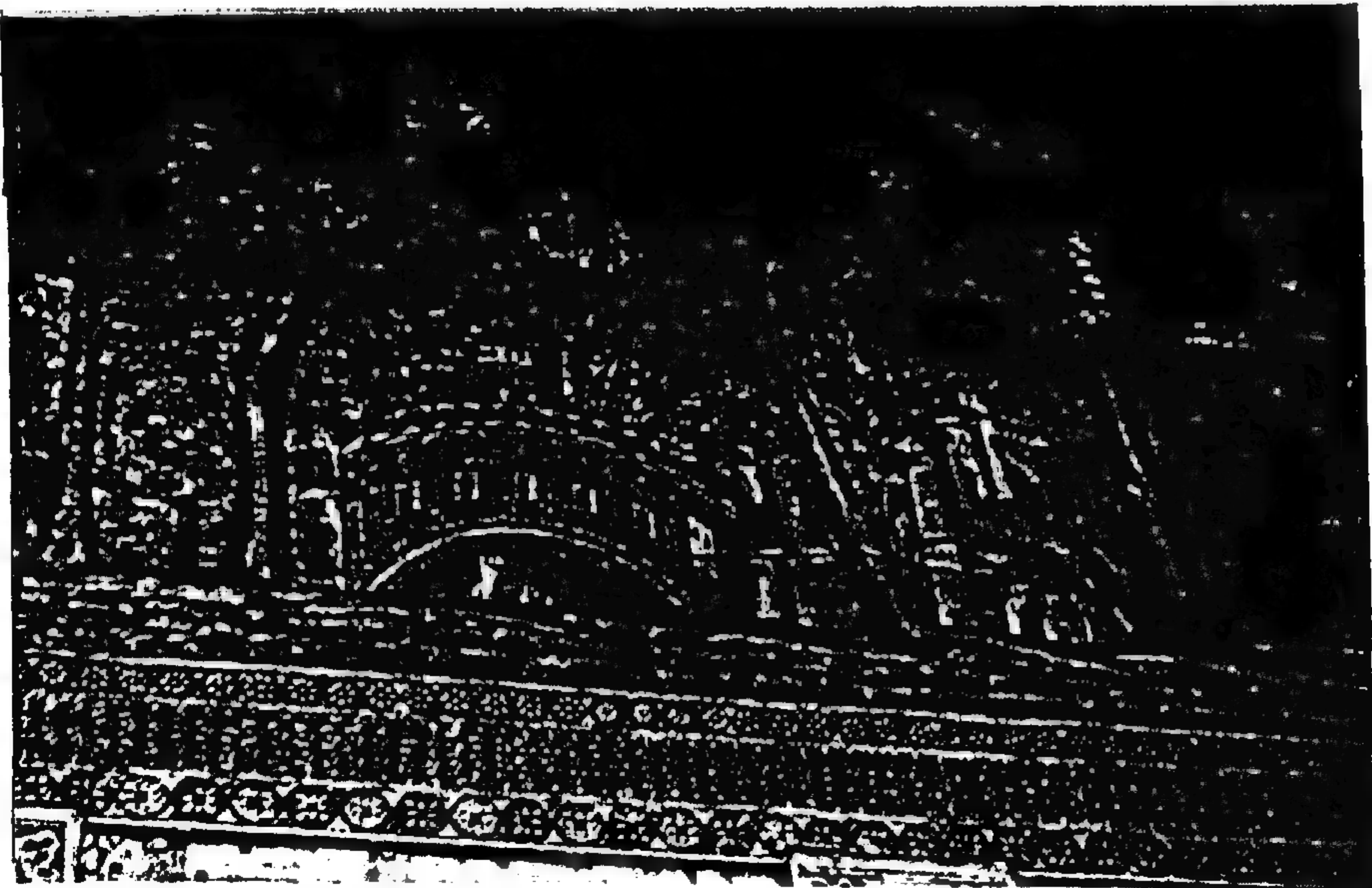
شكل رقم (٢١٠) زخارف هندسية ونباتية مجردة - فسيفساء قبة الصخرة (فسيفساء إسلامية)
القرن السابع الميلادي - تأثيرات بيزنطية.



شكل رقم (٢١١) زخارف كتابية - فسيفساء قبة الصخرة - فسيفساء إسلامية - القرن السابع.



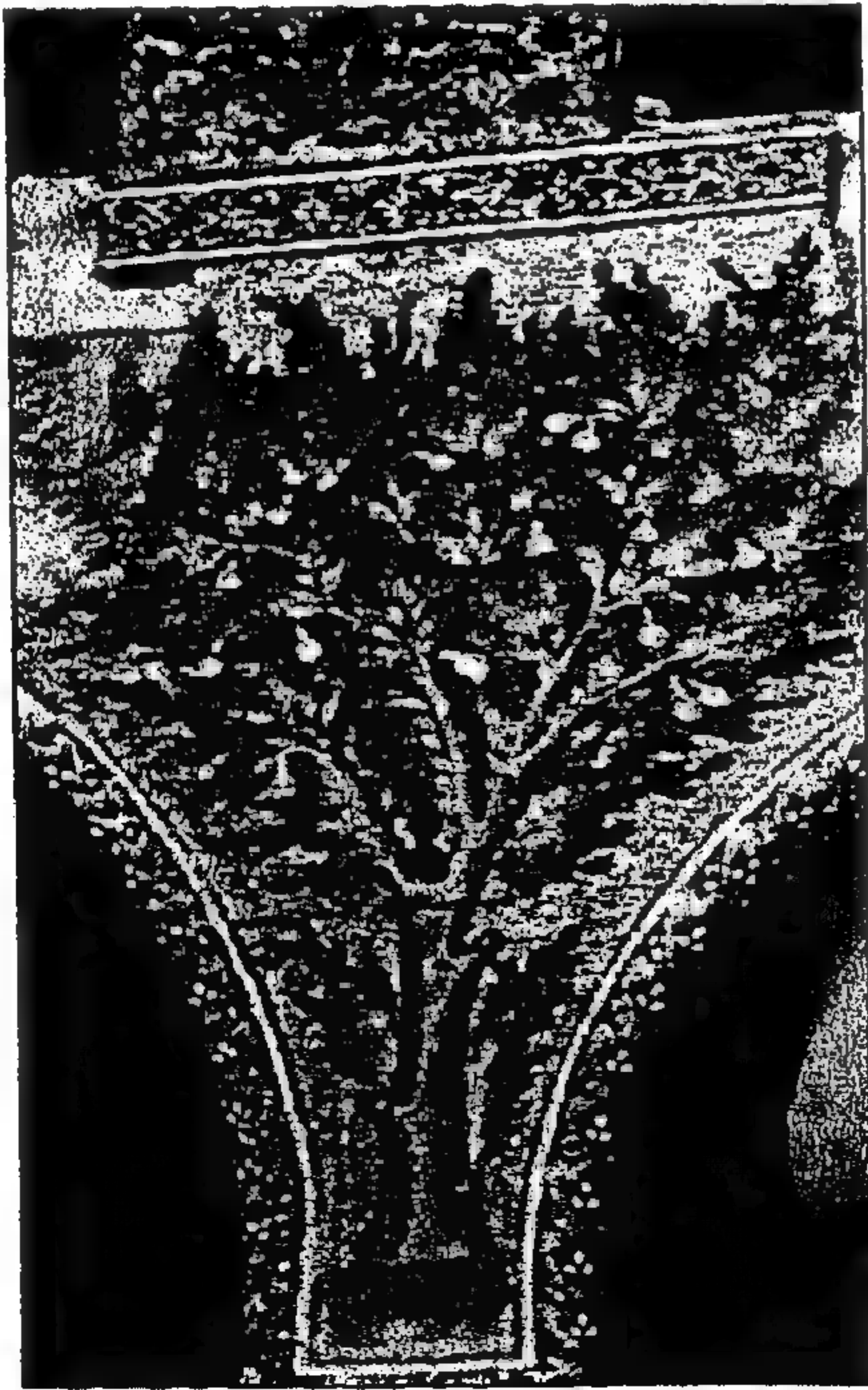
شكل رقم (٢١٢) زخارف نباتية - فسيفساء قبة الصخرة - فسيفساء إسلامية - القرن السابع الميلادي .



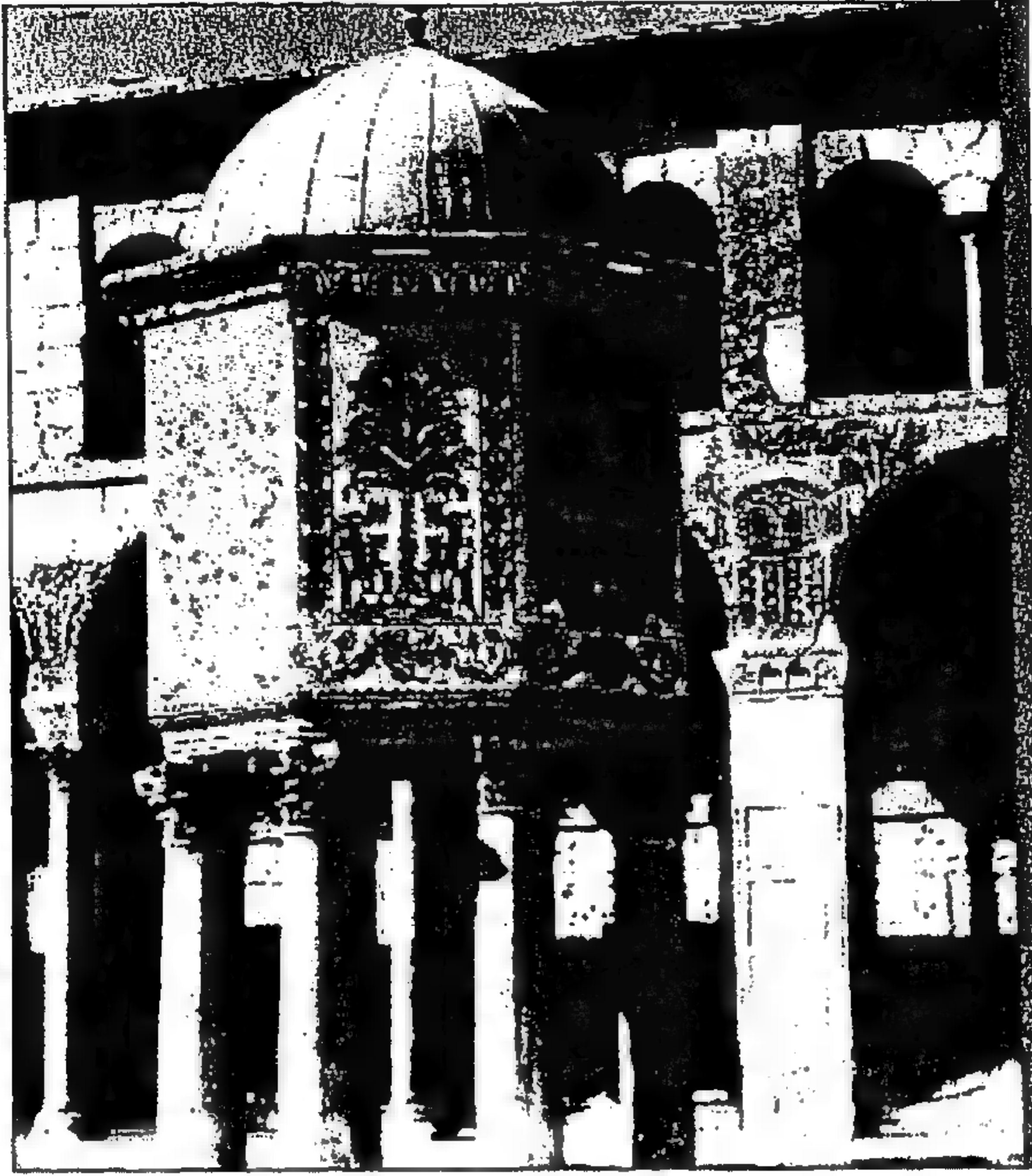
شكل رقم (٢١٣) أشكال العماير والأشجار - فسيفساء الرواق الغربي - صحن الجامع الأموي دمشق - فسيفساء إسلامية - القرن الثامن الميلادي .



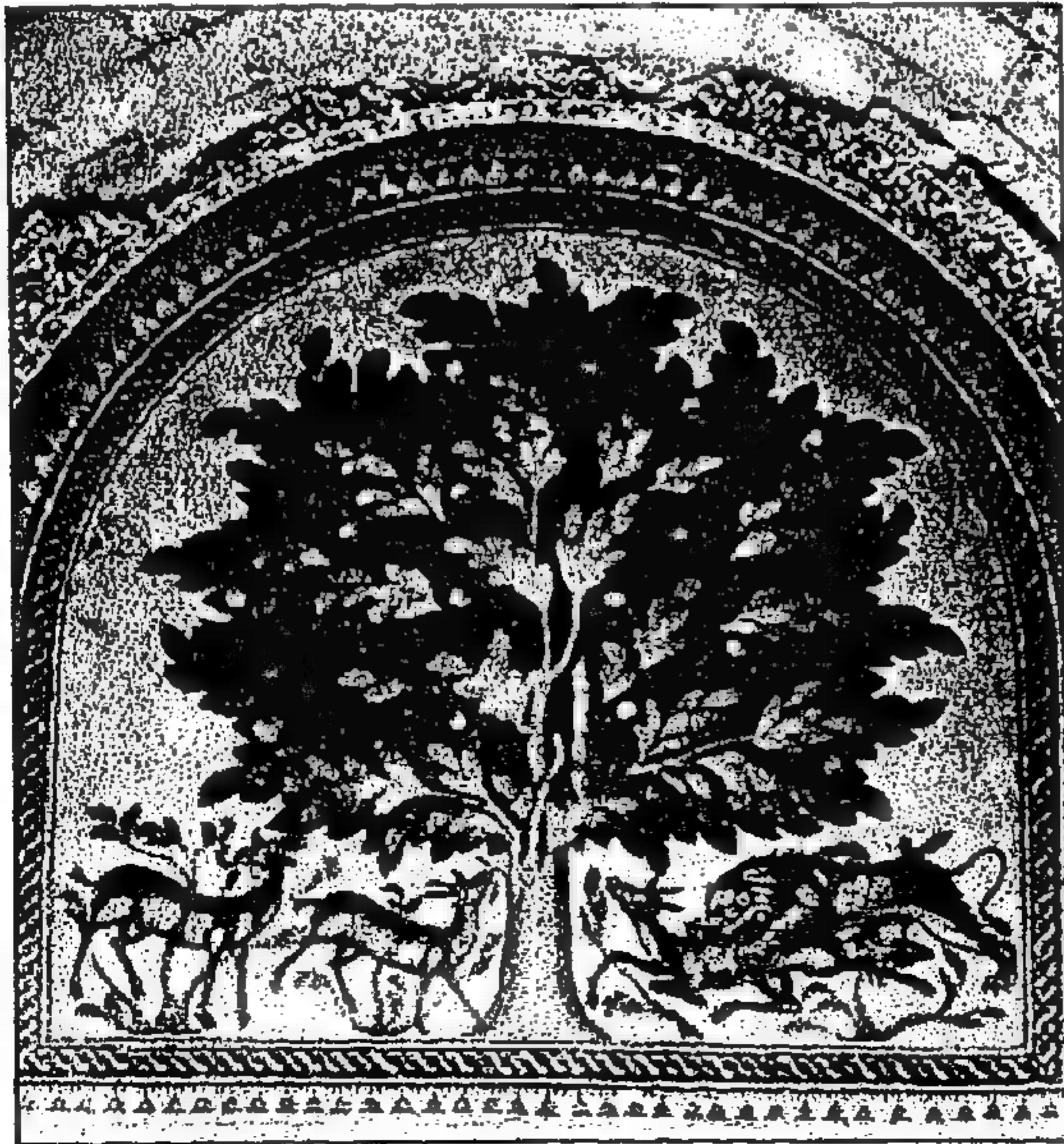
شكل رقم (٢١٤) منظر طبيعي - فسيفساء الرواق الغربي - الجامع الأموي.



شكل رقم (٢١٥) شجرة مثمرة على أرضية ذهبية - فسيفساء إحدى كوشات الأعمدة - المسجد الأموي - دمشق - فسيفساء إسلامية - القرن الثامن الميلادي.



شكل رقم (٢١٦) فسيفساء جسم الخزانة - صحن الجامع الأموي - دمشق - فسيفساء إسلامية القرن الثامن الميلادي .



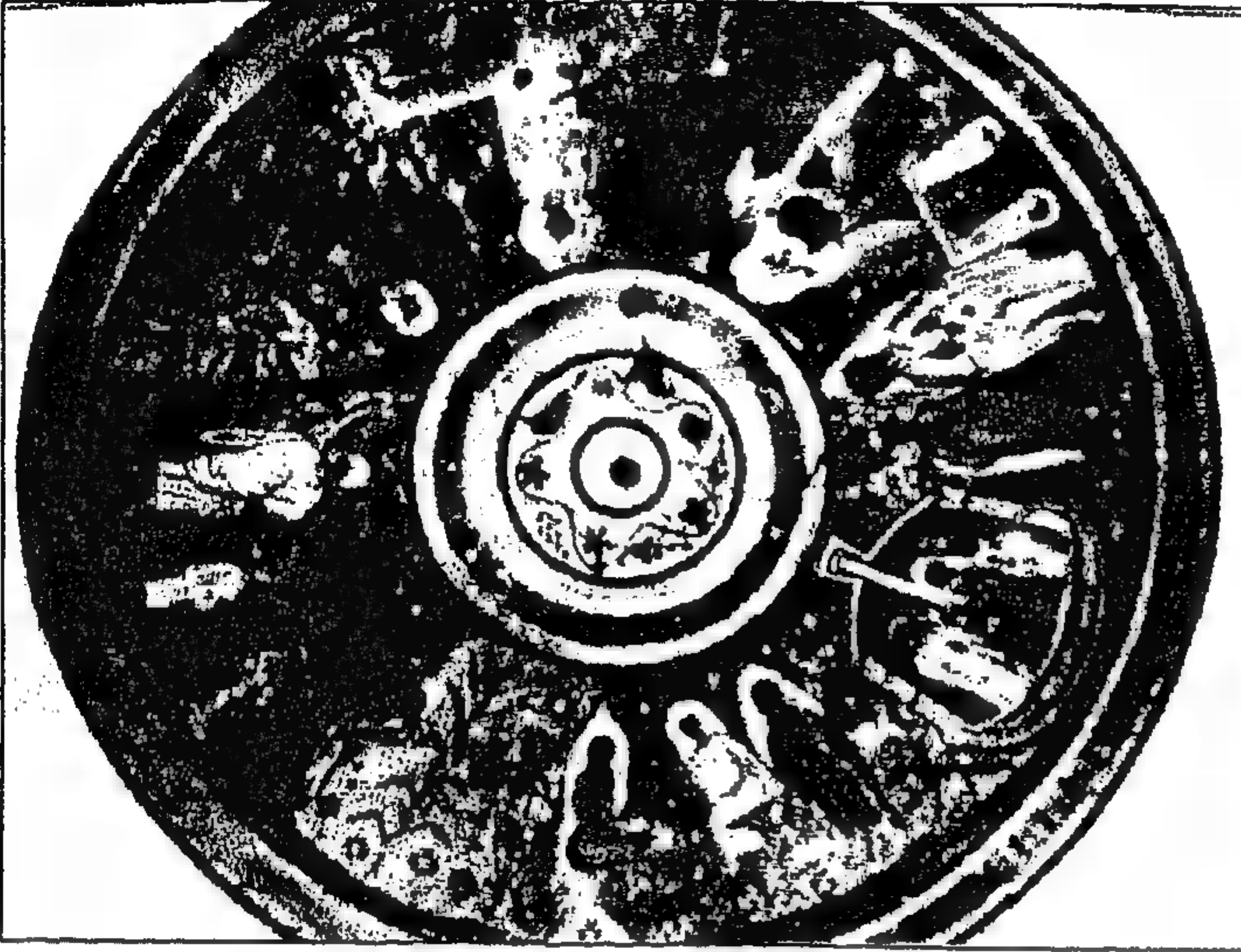
شكل رقم (٢١٧) شجرة تتوسط الحيوانات - أرضية من الفسيفساء - قصر هشام بخربة المفجر فسيفساء إسلامية - تأثيرات بيزنطية .



شكل رقم (٢١٨) موضوع التجلي - فسيفساء حنية الكنيسة - دير القديسة كاترين - سيناء
القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (٢١٩) العذراء في موضوع الميلاد - تصوير جداري - كاتدرائية فرس
بلاد النوبة.



شكل رقم (٢٢٠) رسوم القبة - موضوعات دينية - كنيسة السلام - مقابر البجوات •



شكل رقم (٢٢١) السيد المسيح جالسا على العرش والعذراء تحمل السيد المسيح بين الحواريين
تصوير جداري (فريسك) - حنية كنيسة باويط - القرن الخامس الميلادي •



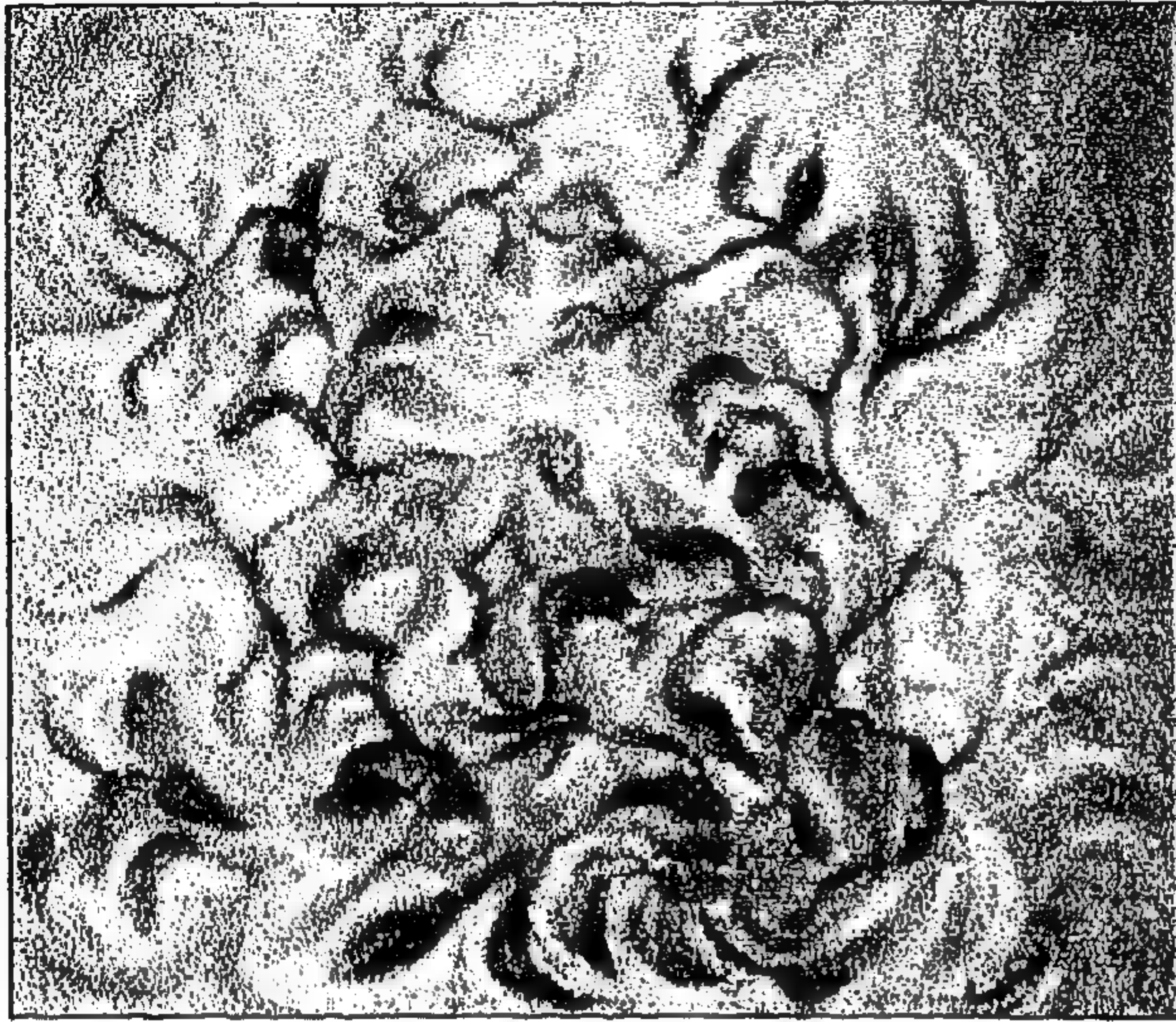
شكل رقم (٢٢٢) مجموعة من القديسين - رسم جداري - دير القديس أرميا - سقارة
القرن السادس الميلادي.



شكل رقم (٢٢٣ - أ) تصميم لوحة " عباد الشمس " - ألوان الباستيل (الطباشيرية) -
من أعمال الباحثة - ١٩٩٨ م - ٦٠ × ٣٠ سم



شكل رقم (٢٢٣ - ب) لوحة " عباد الشمس " - فسيفساء - من أعمال الباحثة - ١٩٩٨ م
٦٠ × ١٢٠ سم



شكل رقم (٢٢٤-أ) تصميم لوحة "أوراق الشجر" - ألوان الباستيل (الشمعية) - من أعمال
الباحثة - ٢٠٠٠م - ٢٠ × ٢٠ سم



شكل رقم (٢٢٤-ب) تنفيذ لوحة "أوراق الشجر" - فسيفساء - من أعمال الباحثة - ٢٠٠١م
٦٠ × ٦٠ سم



شكل رقم (٢٢٥-أ) تصميم لوحة "قيود" - ألوان الباستيل (الطباشيرية) - من أعمال الباحثة
- ١٩٩٩ م - ٢١x٢٩ سم



شكل رقم (٢٥٥-ب) تنفيذ لوحة "قيود" - فسيفاء - من أعمال الباحثة - ٢٠٠٠ م -
٧٥x١٠ سم



شكل رقم (٢٢٦-أ) تصميم لوحة "الربيع و الخريف" - ألوان الباستيل (الشمعية) - من أعمال
الباحثة - ١٩٩٩م - ٦٠×٤٠سم



شكل رقم (٢٢٦-ب) تنفيذ لوحة "الربيع و الخريف" - فسيفساء - من أعمال الباحثة -
٢٠٠٠م - ٧٦×٦٢سم



شكل رقم (٢٢٧-أ) تصميم لوحة "غروب" - ألوان الباستيل (الشمعية) - من أعمال الباحثة -
١٩٩٩م - ٤٠×٣٠سم



شكل رقم (٢٢٧-ب) تنفيذ لوحة "غروب" - فسيفساء - من أعمال الباحثة - ٢٠٠٠م -
٨٥×٦٠سم



شكل رقم (٢٢٨-أ) تصميم لوحة "وجه من مصر" - ألوان الباستيل (الشمعية) - من أعمال
الباحثة - ١٩٩٨م - ٢٠ × ٢٣,٥ سم



شكل رقم (٢٢٨) لوحة "وجه من مصر" - فسيفساء - من أعمال الباحثة - ١٩٩٨م
٦٠ × ٧٠ سم



شكل رقم (٢٢٩-أ) تصميم لوحة "فتاة وزهور" - ألوان الباستيل (الشمعية) - من أعمال الباحثة - ٢٠٠٠م - ٢٨x٢١سم



شكل رقم (٢٢٩-ب) تنفيذ لوحة "فتاة وزهور" - فسيفساء - من أعمال الباحثة - ٢٠٠٠م - ٦٠x٥٢سم



شكل رقم (٢٣٠-أ) صورة شخصية للباحثة - ألوان الباستيل (الشمعية) مع ألوان الأكريليك -
من أعمال الباحثة - ٢٠٠٠م - ٨٠×٦٠سم

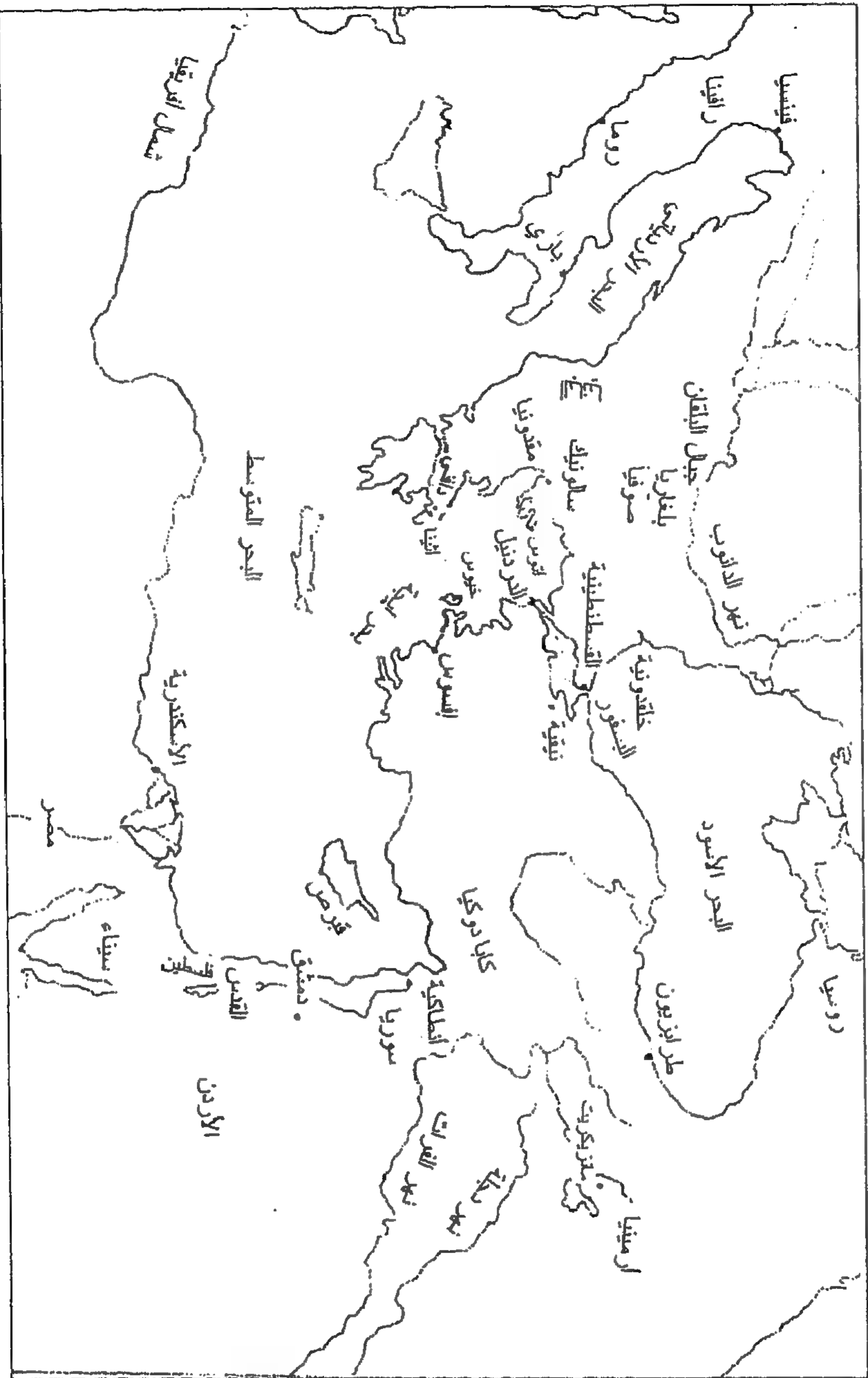


شكل رقم (٢٣٠-ب) تنفيذ الصورة الشخصية - فسيفساء - من أعمال الباحثة - ٢٠٠١م
٨٠×٦٠سم

■ نتائج البحث :

- ١ - إتضح من خلال الدراسة السابقة الأهمية البالغة والمكانة الرفيعة التي وصلت إليها الفسيفساء البيزنطية التي أثرت بشكل واضح على غيرها من الفنون لذلك يجب الاستفادة من تلك الخصائص الفنية المميزة لهذا الفن ، والإستعانة بها في الإرتقاء بعملية الإبداع الفنى والنهوض بها ، بوصف هذا الفن أحد الفنون المتفردة والذي لا يقل أهمية عن فنون الحضارات القديمة كالفن الفرعونى أو الإغريقى .
- ٢ - كما تبين من تلك الدراسة قلة المراجع العربية والكتب الفنية التي تختص بدراسة الخصائص الفنية لهذه الفترة الزمنية الهامة في تاريخ الفن ، لذلك ينبغى التركيز على دراسة الأنواع المختلفة من الفنون التي نشأت في تلك الفترة ، والإهتمام بشكل خاص بتوفير الدراسات العربية المتخصصة في التعريف بجماليات فن الفسيفساء البيزنطى . وذلك على مستوى القارئ العادى والمتخصص ، وهذا الأخير يشمل الطلاب في المرحلة الجامعية ومرحلة الدراسات العليا ، وذلك عن طريق تدعيم المناهج الدراسية التي يتلقاها هؤلاء الطلاب في كليات الفنون المختلفة .
- ٣ - من خلال التجربة الفنية التي أجرتها الباحثة ، أمكنها التوصل إلى أن خامة الفسيفساء يمكن التعامل معها بوصفها إحدى الخامات التصويرية التي من خلالها يتم تنفيذ الأعمال الفنية المختلفة ، وليس مجرد خامات حجرية وصناعية صلبة يصعب الحصول منها على أية قيمة فنية تعبيرية ، ويقتصر تنفيذها على المساحات الجدارية الكبيرة المتصلة بالمباني والمنشآت المعمارية ، لذلك يجب تشجيع إقامة المعارض الفنية التي تتضمن لوحات الفسيفساء ذات المساحات الصغيرة والكبيرة ، والتي يمكن حملها ونقلها من مكان إلى آخر ، وتوفير فرص العرض لهذه اللوحات داخل المعارض الفنية العامة التي تهتم وزارة الثقافة بإقامتها، وتحرص على تنميتها.
- ٤ - الإستفادة من السمات الفنية والتقنية للفسيفساء البيزنطية في إخراج أعمال التصوير الجدارية المعاصرة ذات المساحات الكبيرة ، والتي يمكن تنفيذها داخل وخارج بعض المنشآت الدينية والسياحية (على الجدران والأرضيات) ، أملاً في إحياء الطابع الفنى لهذه الفسيفساء في قالب تشكيلى جديد يضاف على المكان قيمة فنية متميزة، وخاصة إذا إستخدم اللون الذهبى على نطاق واسع ، ومحاولة إستخدام بعض الخامات المختلفة الأنواع ، والمتجانسة في طبيعتها ، كالفسيفساء الخزفية والزجاجية والرخامية ، على سبيل المثال . وذلك للحصول على تأثيرات سطحية متنوعة .





ملحق خريطة توضح أهم المدن و الموانئ بالإمبراطورية البيزنطية.

فائمتا المراجع

- قائمة المراجع باللغة العربية.
- قائمة المراجع باللغة الأجنبية.

• أولاً : مراجع باللغة العربية :

- ١ (أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة . ١٩٩١ .
- ٢ (أبو صالح الألفى : الفن الإسلامى ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٨٤ .
- ٣ (أحمد فخري : الصحراء المصرية، جبانة الحيوانات الخارجة . ترجمة : عبد الرحمن عبد التواب ، هيئة الآثار المصرية ، ١٩٦٩ .
- ٤ (أشرف سيد محمد البخشونجى : كنائس ملوى الأثرية (دراسة أثرية معمارية) . دار نهضة الشرق . جامعة القاهرة ، ١٩٩٦ .
- ٥ (الفت يحيى حمودة : الطابع المعمارى بين التاصيل والمعاصرة . الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ٦ (باهور لبيب : العصور المسيحية الأولى - محيط الفنون - الفنون التشكيلية . دار المعارف بمصر . ١٩٧٠ .
- ٧ (برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها ، ترجمة : سعد التصورى ، سعد القاضى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٨ .
- ٨ (توفيق أحمد عبد الجواد : تاريخ العمارة ، الجزء الثانى ، العصور المتوسطة والأوروبية والإسلامية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ .
- ٩ (ثروت عكاشة : تاريخ الفن - الفن البيزنطى ، الجزء الحادى عشر . دار سعاد الصباح ، القاهرة .
- ١٠ (————— : تاريخ الفن - الفن الرومانى ، المجلد الثانى (التصوير) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ .
- ١١ (————— : تاريخ الفن - الفن الفارسى القديم ، الجزء الثامن ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٩ .
- ١٢ (————— : تاريخ الفن - الفن المصرى ، الجزء الثالث ، دار المعارف ، القاهرة . ١٩٧٦ .
- ١٣ (————— : تاريخ الفن - الفن الإسلامى ، (مطبعة فيتيقيا ، بيروت ، لبنان طبع اللوحات) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٧ .

- (١٤) داود عبده داود : الفن البيزنطى - محيط الفنون - الفنون التشكيلية . دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ .
- (١٥) زكى محمد حسن : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، دار الكتب المصرية . القاهرة ، ١٩٤٠ .
- (١٦) ستيفن رسيما : الحضارة البيزنطية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧ .
- (١٧) سعاد ماهر : الفن القبطى ، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- (١٨) عبد القادر الرياحى : العمارة فى الحضارة الإسلامية . مركز النشر العلمى . جامعة الملك عبد العزيز ، جدة ، المملكة العربية السعودية . ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م .
- (١٩) عفيف البهنسى : موسوعة تاريخ الفن والعمارة - الفنون القديمة . دار الرائد اللبنانى . الحازمية . لبنان ، ١٩٨٢ .
- (٢٠) مصطفى عبد الله شبحه : دراسات فى العمارة والفنون القبطية . هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- (٢١) ميشيل بيشريلو : مادبا كنائس وفسيفساء ، ترجمة : ميشيل صباح . جورج سابا . أنطون عيسى ، مطبعة الآباء الفرنسيسكان ، القدس . ١٩٩٣ .
- (٢٢) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط فى الفترات (الهيلينستية - المسيحية - الساسانية) الطبعة الثانية المعدلة ، دار المعارف . القاهرة ، ١٩٨٠ .
- (٢٣) هنرى رياض : الفن اليونانى حتى آخر العصر الهيلينستى ، محيط الفنون . الفنون التشكيلية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ .

• ثانياً . الرسائل العلمية .

- (١) أحمد سليم : أثر استخدام التصوير الجدارى فوق ملاط الطين فى تجميل قرية كلابشة بالنوبة ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٨ .
- (٢) نهاد عبد المنعم : فسيفساء عصر النهضة والإستفادة منها فى التصميمات الجدارية لإحدى القرى السياحية ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٦ .

■ References:

- 1) Anthony. Edgar. Waterman, A History of Mosaics, Hacher Art Book, New York, 1935.
- 2) Bank Alice, Byzantine Art, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1977-1985.
- 3) Bernard. Berenson, Aesthetics and History, Donbleday & Company, Inc., Garden City, N.Y., 1954 .
- 4) Bertelli Carlo , General Editor, The Art of Mosaic, Jonas Nordhagen, Per, The Christian World, Byzantine Treasures, Bertelli Carlo, Portative Mosaics, Barralitler, Xavier, Mosaic Vaults and Floors in Islam and West, Cassell Publishers Limited, Great Britain, 1989 .
- 5) Bovini Guiseppe, Ravenna, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York.
- 6) Charbonneaux Jean, Martin Roland, Villard François, Crèce Hellenistique, Gallimard, 1970.
- 7) Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Clarendon Press, Oxford, 1911.
- 8) Daszewski W. A., Alexandria and Alexandrianism, The J. Paul Getty Museum Malibu, California, 1996 .
- 9) Demus Otto, Byzantine Art and the West, New York, University Press, New York, 1970 .
- 10) Demus Otto, Byzantine Mosaic Decoration, K. Paul, Trench, Trubner, London, 1941 .
- 11) Hamilton, J. Arnott, Byzantine Architecture and Decoration, B.T. Baisford, L.T.D., London, 1933.

- 12) Hetherington P.B., Mosaics, Paul Hamlyn, London, 1967.
- 13) Huyghe René , L'Art et L'homme I, Librairie Larousse, Paris, 1957.
- 14) Huyghe René (General Editor), Art and Mankind (Larousse Encyclopedia of Byzantine and Medieval Art), Promentheus Press, New York, 1963 .
- 15) Jenkins Louisa, Mills Barbara, The Art of Making Mosaics, D. Van Nostrand Company , INC., New Jersey, Toronto, London, New York, 1957 .
- 16) Lucie Edword, Art and Civilization, Lourence King, London, 1992.
- 17) Malraux , André, Salles , Georges, Parthes et Sassanides, Librairie Gallimard, France, 1962.
- 18) Mango Cyril, The Art of the Byzantine Empire, Prentice, Hall, INC., Englewood Cliffs, New Jersey, 1972.
- 19) Pollett J.J., Art in the Hellenistic Age, Cambridge University Press, New York, 1986 .
- 20) Rice David Talbot, Art of the Byzantine Era, Themes and Hudson, Ltd., London, 1963.
- 21) Rice David Talbot, Constantinople (Byzantium - Istanbul), Paul Elek, Productions Limited, London, 1965.
- 22) Rice David Talbot, Islamic Art, Thames and Hudson, London, 1965.
- 23) Rice Talbot, Byzantine Art, Penguin Book, Ltd., Harmondsworth, Meddlesex, Great Britain, 1935 .
- 24) Rodley Lyn, Byzantine Art and Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994 .

- 25) Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1984 .
- 26) Stierlin Henri, Orient Byzantine (De Constantinople al Armenie et de Syrie en Edhiopie), Office du Livre S.A. Fribourg (Suisse), 1988 .
- 27) Weitzmann Kurt, Classical Heritage in Byzantine Near Eastern Art, Various Reprints, London, 1981.
- 28) Weitzmann Kurt, Studies in the Arts at Sinai, Princeton University Press, New Jersey, 1982.
- 29) Wentinck Charles, The Human Figure in Art from Prehistoric Times to the Present Day, Smeets Publisher, Amsterdam, 197-? .
- 30) Zucher Paul, Style in Painting, Dover Publications, Inc., New York, 1963 .



ملخص البحث

ملخص الرسالة

تتكون الرسالة من مقدمة وثلاثة أبواب :

■ الباب الأول :

وعنوانه : " الفنون المؤثرة في نشأة التصوير البيزنطي " وقد تم الإشارة فيه إلى الفنون السابقة للفن البيزنطي ، والتي شاركت في تكوينه الفني ، وهو يتألف من ثلاثة فصول :

الفصل الأول : الفن الساساني وعناصره الزخرفية

وتبدأ الدراسة في هذا الفصل بلمحة تاريخية تشير إلى كيفية إقامة الدولة الساسانية وتأسيسها على يد الملك « أردشير الساساني » - في النصف الأول من القرن الثالث الميلادي - الذي أراد أن يوقف زحف الإمبراطورية الرومانية على إيران وضمها لممتلكاتها ، وكانت الدولة الفرثية هي التي تحكم إيران في ذلك الوقت، فضلاً عن عدم استقرار الأحوال السياسية للبلاد ، وكثرة الفتن والمنازعات بين الأمراء ، مما دفع الملك « أردشير » إلى الثورة على « أرتبان الخامس » حاكم الدولة الفرثية آنذاك ، والإنتصار عليه ، وبذلك تأسست الدولة الساسانية التي استمرت أربعة قرون .

وقد ساعد الموقع الجغرافي لإيران على نشأة الفن الساساني الذي يعد من أعظم مراحلها الفنية ، كما كان لحكام الدولة الساسانية دوراً كبيراً في ازدهار هذا الفن وتألقه ، وذلك من خلال إهتمامهم بالفن والفنانين ، وتعتبر فترة حكم الملك « شاپور الأول » - ابن الملك « أردشير » الساساني أقصى فترات ومراحل الفن الساساني ازدهاراً ، وذلك في جميع مجالاته الفنية التي تنوعت بين النقوش الجصية التي غلبت على معظم الأعمال الفنية ، بجانب أعمال التصوير الجداري الذي قل استخدامه في تلك الفترة ، والفنون الصغيرة كالأخشاب والمعادن والمنسوجات والعاج ... إلخ .

وقد سادت في الفن الساساني نوعية معينة من الموضوعات التي تضمنت الأحداث التاريخية الهامة وتسجيل إنتصارات الملوك ، كما ظهرت أيضاً أعمالاً تصور رحلات الصيد ومشاهد مطاردة الحيوانات . بالإضافة إلى مشاهد الإحتفالات التي كانت تقام داخل القصور الملكية . وكانت هذه الأعمال جميعها تصور فوق النقوش الجصية .

وقد تمت الإشارة إلى بعض أعمال الفسيفساء المنفذة في أرضيات قصر بيشابور الأول ، والتي إحتوت أيضاً على تصوير بعض الشخصيات الأدمية الهامة ، وهي تحمل في داخلها تأثيرات رومانية . ولم يكن لهذه الفسيفساء الساسانية تأثيرات واضحة في الفسيفساء البيزنطية إلا من خلال الأطر الخارجية المحددة لأعمال الفسيفساء ، ولكن التأثير الأكبر يرجع إلى العناصر الزخرفية والنباتية والحيوانية والكتابية - التي ظهرت على الأواني والأباريق والمنسوجات والنقوش الحجرية - والتي تميز الفن الساساني بوفرته وتعددتها بالإضافة إلى أشكال الرؤوس الأدمية والتي كانت توضع في الأطر الخارجية بالإضافة للعناصر السابقة . حيث نجدها قد إنتقلت إلى الفسيفساء البيزنطية وتخللت جميع لوحات الفسيفساء المنفذة داخل الكنائس ، وكانت هذه العناصر الزخرفية الساسانية المصدر الرئيسى في تكوين فن الفسيفساء البيزنطى وصيغه بهذا الطابع الزخرفى المميز .

الفصل الثانى : « الفن الهيلينستى ومحاكاة الطبيعة »

تتناول الباحثة في هذا الفصل دراسة فن آخر ينتمى إلى حقبة تاريخية هامة ، بدأت في النصف الأول من القرن الرابع قبل الميلاد ، واستمرت حتى بداية القرن الرابع الميلادى . وهذه الفترة تعرف بالعصر الهيلينستى التى تمت فيها سيطرة الإسكندر على معظم الدول العربية فى الشرق ، حيث حرص على نشر الثقافة الهيلينية فى هذه البلاد ، وقد نتج من مزج هاتين الحضارتين المختلفتين الفن الهيلينستى .

وقد إنقسمت هذه الحقبة الفنية إلى مرحلتين « المرحلة الأولى هى التى استمرت حتى نهاية القرن الأول قبل الميلاد ، أى الفترة التى استمرت فيها بلاد الشرق تابعة لحكم الإسكندر وأتباعه ، أما المرحلة الثانية التى بدأت مع نهاية القرن الأول قبل الميلاد ، وهى التى تعرضت فيها هذه الممتلكات الشرقية لسيطرة الحكم الرومانى ، وقد تأثر الفن فى هذه الدول بطبيعة الحال بهذه الظروف السياسية ، فنجد فى الفترة الأولى يحمل تأثيرات هيلينية بحتة ، أما فى الفترة الثانية فيلاحظ فيها غلبة التأثيرات الرومانية الغربية والتي إتضحت فى كثير من الأعمال التصويرية .

وقد كانت هناك بعض العوامل التى أثرت فى تكوين الفن الهيلينستى بشكل عام ، فبالإضافة إلى الدور الذى قامت به التأثيرات الشرقية فى صبغ الفن الهيلينستى بالطابع الروحى ، فقد كان هناك خمسة إتجاهات أثرت تأثيراً خاصاً على جميع فروع الفن فى تلك الفترة وهى :

- ١ - السعى إلى الثراء .
- ٢ - العقلية المسرحية .
- ٣ - العقلية الدراسية .
- ٤ - الفردية .
- ٥ - النظرة العامة الخالية من التعصب القومي .

وأهم أنواع الفنون خلال هذا العصر، والتي تم الإشارة إليها هي فن الفسيفساء ، وذلك لما تميزت به هذه الفسيفساء من الثراء والتنوع في موضوعاتها ومساحاتها التي ملأت العديد من القصور والدور والمنازل الفاخرة ، ونفذت في الأرضيات وعلى الجدران ، وقد إعتد الفنانون في ذلك على أنواع مختلفة من خامات الفسيفساء ، وقد شملت الدراسة أيضاً التعرف على الأنواع المتعددة للموضوعات المصورة في المباني السابقة والتي قسمت إلى خمسة أنواع وهي :

- ١ - الموضوعات الأسطورية .
- ٢ - الموضوعات المسرحية .
- ٣ - موضوعات الزخرفة العامة .
- ٤ - موضوعات التصوير الملكي .
- ٥ - المشاهد الطبيعية .

وتميزت موضوعات الفسيفساء الهيلينية بالإلتزام بالواقعية ، ومحاكاة الطبيعة ، والتعبير عن الإنفعالات والحركات المختلفة .

كما إختصت الدراسة بإلقاء الضوء على أعمال الفسيفساء في أهم مراكز الفن الهيلينستي ، وهما مدينتي الإسكندرية وأنطاكية ، وقد إتخذت أعمال الفسيفساء في كل منهما طابعاً فريداً ، إرتبط بالظروف البيئية والفنية في كل مدينة .

وفي نهاية هذا الفصل تتعرض الباحثة بالتفصيل إلى شرح كل سمة من سمات الفسيفساء الهيلينية ، مع ذكر أهميتها ومدى تأثير الفسيفساء البيزنطية بها والتي تجلت في إنتقال بعض الموضوعات والسمات الفنية ، مثل إظهار الطابع الحركي إلى حد ما ، والإهتمام بالثراء اللوني الذي أصبح قيماً بعد من أهم السمات الفنية المميزة للفسيفساء البيزنطية ، إلى جانب إنتقال بعض أشكال الأطر الزخرفية الهيلينية كما هي لتحديد لوحات الفسيفساء داخل الكنائس البيزنطية .

الفصل الثالث :

« الفنون المسيحية المبكرة والموضوعات الدينية الرمزية »

ويختص هذا الفصل بدراسة الفن المسيحي المبكر ، وهو ثالث الفنون المؤثرة في نشأة الفن البيزنطي ، والذي يعد له أكبر الأثر في تكوينه وإرتباطه به إرتباطاً شديداً ،

وخاصة وأنه كان هناك عامل مشترك بين هذين الفنانين « والسبب الحقيقي في ظهورهما ، وهذا العامل هو الديانة المسيحية التي كان لها السيطرة التامة على الأعمال في كليهما .

وقد ظهرت الديانة المسيحية في النصف الأول من القرن الأول الميلادي في فلسطين ، أثناء الحكم الروماني ، وقد لاقت هجوماً عنيفاً منذ البداية « ولم يعتنقها إلا القليل ، وتم ذلك سراً نتيجة للإضطهادات التي كانوا يتعرضون إليها من قبل الحكام الرومان اللذين تولوا الحكم في تلك الفترة ؛ ولم ينته تعذيب الرومان للمسيحيين إلى أن تم إعلان الديانة المسيحية ديانة رسمية للإمبراطورية البيزنطية الجديدة في القرن الرابع الميلادي .

ويعتبر القرنين الرابع والخامس الميلاديين الفترة التي ينتمي إليها الفن المسيحي المبكر ، الذي تأثر بتعاليم الدين المسيحي ، وارتبط بأفكاره ومعتقداته ، كما كان يحمل في داخله بعض تأثيرات من الفن الهيلينستي الروماني بالإضافة إلى تأثره بالفنون الشرقية الخاصة بكل إقليم .

وكان نتيجة ارتباط هذا الفن المسيحي المبكر بالديانة المسيحية أن رفض الفنانون تصوير الكائنات الحية وابتعدوا عنها تماماً بأمر الرهبان والقساوسة ، واكتفوا بالإعتماد على الزخارف النباتية والهندسية ، واكتفوا بالإشارة إلى الكائنات الحية أو التعبير عنها في صور رمزية مختلفة ارتبطت في أذهانهم برموز عقائدية معينة ، وبذلك أصبحت الرمزية أهم سمة تميز الفن المسيحي المبكر الذي اعتمد على تصوير الأشخاص والحيوانات والنباتات بأسلوب مجرد يبتعد عن الطبيعة .

ونلاحظ من خلال الأمثلة الخاصة بأعمال الفسيفساء المسيحية والفسيفساء البيزنطية ، الإقتراب الشديد في نوعية الموضوعات ورمزيتها بالإضافة إلى ظهور نفس الشخصيات الدينية الهامة مثل السيد المسيح والعذراء والأنبياء والقديسين ورجال الدين ، والتي تبين من خلالها أن الفن البيزنطي يعد مرحلة متطورة من الفن المسيحي المبكر إلى حد كبير .

■ الباب الثاني ■

وعنوانه : " فسيفساء العصر البيزنطي " ويتعرض البحث في هذا الباب إلى دراسة أسباب ازدهار فن الفسيفساء البيزنطي وينقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول :

الفصل الأول : « تأثيرات البيئة المحلية في تكوين الأعمال الفنية »

وتبدأ الدراسة في هذا الفصل بالإشارة إلى الفترة التاريخية الهامة في الإمبراطورية البيزنطية التي كانت بدايتها الفعلية في القرن الرابع الميلادي على يد مؤسسها الإمبراطور « قسطنطين » ، وسميت عاصمتها الجديدة القسطنطينية نسبة إليه ، والتي ظلت العاصمة الأساسية لها حتى سقطت في القرن الخامس عشر الميلادي على أيدي الأتراك العثمانيين .

وهذا يعني أن الإمبراطورية البيزنطية قد استمرت ما يقرب من إحدى عشر قرناً من الزمان تميزت خلالها بآتساع ممتلكاتها ، حيث ضمت العديد من الأقاليم الشرقية والغربية في قارات آسيا وأفريقيا وأوروبا .

ويتناول البحث بعض النقاط الرئيسية التي كانت من الأسباب الهامة التي أدت إلى إعتلاء القسطنطينية هذه المكانة الرفيعة بين دول العالم آنذاك ، مما ساعد في كونها أهم مراكز الفن البيزنطي عبر هذه القرون الطويلة ، وأهم هذه الأسباب هو الموقع الجغرافي الذي تميزت به القسطنطينية بين دول العالم الآسيوي والأفريقي والأوروبي ، فقد احتلت موقعاً متوسطاً جعلها نقطة إلتقاء العديد من هذه الدول ، وذلك عن طريق الإلتصال البحري والبري ، كما أنها أصبحت أيضاً وسيلة الإلتصال والتبادل التجاري في الوقت الذي لم تظهر فيه أية مدينة أخرى تعادلها في هذا الموقع الفريد .

وبالإضافة إلى سمة الموقع ، فقد كانت هناك مجموعة من العوامل التي إرتبطت بظروف البيئة المحلية ونشأتها في الإمبراطورية ، والتي كان لها أكبر الأثر في تكوين الملامح الفنية ، ويمكن ذكرها على النحو التالي :

١ - العوامل السياسية : وترتبط هذه العوامل بنظام الحكم السياسي داخل العاصمة وخارجها ، كما تشتمل أيضاً على الشؤون الحربية والعسكرية ، بالإضافة إلى الدور الذي يقوم به رجال الدين والإرادة الشعبية في إستقرار الأحوال السياسية للبلاد ، مما ساعد على توفير البيئة الملائمة لنشأة الفنون المختلفة وإزدهارها .

٢ - العوامل الإجتماعية : وهي تختص بدراسة صفات المجتمع البيزنطي ومميزاته ومسأوله ، وذكر ما يتعلق بها من التقاليد الأسرية وعادات الزواج ، وإهتمامات الشعب البيزنطي بالعلوم والتعليم ، والإشارة إلى مدى إرتباط هذه العوامل بالفن البيزنطي وتأثره بها .

٣- العامل الدينى : وكان لهذا العامل دور هام فى إرساء دعائم هذا الفن الجديد ، فقد أثرت الديانة المسيحية تأثيراً كبيراً فى أسلوب الفن والفنانين ، وذلك من خلال فترة زمنية معينة فى بداية العصر البيزنطى عرفت بفترة تحطيم الصور والأعمال الفنية التى منعت تصوير بعض الأشكال والموضوعات ، وكان لها الدور الرئيسى فى إتخاذ الفن البيزنطى بشكل عام ، والفسيفساء البيزنطية بشكل خاص هذا الأسلوب المتفرد.

الفصل الثانى

« العمارة الكنسية البيزنطية وعلاقتها بفن الفسيفساء »

تتصدر أهمية هذا الفصل فى أنه يلقي الضوء على نوع خاص من الفنون وهو العمارة التى ساهمت بدور فعال فى إثراء الفسيفساء البيزنطية وإزدهارها بهذه الصورة ، ومنذ بداية العصر البيزنطى كانت هناك بعض المباني والقاعات المخصصة للعبادة والاجتماعات الدينية ، ولم ترتق هذه العماثر البيزنطية وتظهر بصورتها النهائية المكتملة إلا فى القرن السادس الميلادى الذى شهد تشييد العديد من الكنائس فى الأقاليم المختلفة داخل الإمبراطورية .

وقد تأثرت العمارة ببعض العوامل التى إرتبطت بطبيعة كل إقليم المحلية الخاصة ، وقد تم ذكر هذه العوامل حسب أهميتها ، وهى كالاتى :

١- العامل الدينى : يعد هذا العامل من أقوى الدوافع التى كانت وراء بناء العديد من العماثر الكنسية الضخمة ، فقد كان ظهور هذا النوع الدينى من العماثر أحد النتائج المترتبة على سيادة العقيدة المسيحية وهيمنتها ، وبناء على أوامر الأباطرة والرهبان تم تشييد العديد من الكنائس التى تميزت بالعظمة والفضامة ، بما يتناسب مع قوة العقيدة المسيحية ومكانتها .

٢- العامل المناخى : يتدخل هذا العامل إلى حد كبير فى اختلاف الشكل الخارجى والداخلى للبناء الذى يتضمن فتحات النوافذ ومساحاتها وارتفاعاتها ، كما يتحكم أيضاً فى اختيار بعض العناصر المعمارية مثل تفضيل بناء الأسطح المنحنية ، كالكبة التى كانت أنسب العناصر المعمارية التى تتلاءم مع الطبيعة المناخية للإقليم حيث أنها تقلل من شدة الحرارة .

٣- العامل البيولوجى : وهذا العامل يتعلق بالمواد الطبيعية الأولية التى تستخرج من طبقات الأرض وتستخدم فى البناء كالحجارة والطين والزلط المستخدم فى

الخرسانة ، بالإضافة إلى طبيعة الأرض ذاتها من حيث خصوبتها وجديتها ، فالمناطق التي تتميز بتربتها الخصبة القابلة للزراعة تساعد على استقرار الزراع والصناع مما يساعد في النهوض بعملية البناء نفسها .

٤ - العامل التكنولوجي : يتلخص هذا العامل في الإعتماد على الأساليب التنفيذية الحديثة والمتطورة للحصول على أفضل العماثر وأرقاها ، وقد أثر هذا العامل على أشكال العمارة البيزنطية وطرق بنائها ، فمن خلاله يتم التوصل إلى بعض الأساليب الإنشائية في طريقة توسيع مساحات الكنائس الداخلية (رأسياً وأفقياً) ، وذلك عن طريق زيادة عدد القباب الرئيسية والثانوية المحمولة على المثلثات الكروية أو الحنيات الأفقية المستخدمة في التغطية .

وبالإضافة للعوامل السابقة ، فقد تنوعت أشكال العماثر وأحجامها حسب التصميمات الداخلية والتخطيطات المعمارية التي أدت إلى تغير الشكل الخارجى لها ، حيث إعتمدت عمارة الكنائس البيزنطية على أربعة أنواع مختلفة من الطرز التي تحمل في داخلها التأثيرات الشرقية والغربية ، ويمكن ذكر هذه الطرز على النحو الآتى :

■ أولاً : الطراز البازيليكي : وهو طراز روماني ، ويتكون عادة من قاعة مستطيلة تبدأ بالمدخل وتنتهى عند منطقة المذبح أو شرقية الكنيسة ، وتتخللها صفان من الأعمدة أو ثلاثة صفوف في بعض الأحيان ، ويطلق على هذا النوع إسم الكاتدرائيات ، وقد إختلفت الخامة المستخدمة في بناء سقوفها ، ففي الشرق إعتمد على الأسطح الحجرية في التغطية بدلاً من السقوف الخشبية التي إستخدمت في الغرب ، وأهم الكنائس التي بنيت على هذا الطراز هي كنيسة القديس أبو لينا الجديدة في رافينا .

■ ثانياً : الطراز المركزي المغطى بقبة : وأهم ما يميز هذا الطراز عنصر القبة الذي يغطي مركز المبنى ، وهو الذي يعتمد على نوعين من المساقط الأفقية : الأول يعتمد على المسقط الأفقي المستدير وترجع هذه المباني إلى الأصول الوثنية حيث كانت مخصصة كمقابر أو أضرحة أو تستخدم كمواقع للتعديد ، وأقدم هذه الأنواع كنيسة القديسة كونسنانزا بروما ، وأوضح مثال لها في المعمار البيزنطي كنيسة القديس فيتال برفينا ، والنوع الثاني يعتمد على التخطيط الأرضي المربع ، وهذا النوع من الطرز يحظى بأهمية كبيرة في المعمار البيزنطي حيث كان الأساس الذي قامت عليه التخطيطات المعمارية التالية ، ويتمثل هذا التخطيط في كنيسة القديس سرجيوس وياكوس في القسطنطينية .

■ **ثالثاً : الطراز الصليبي :** تعتمد الكنائس المبنية وفق هذا الطراز على المسقط الأفقى لأضلاع الصليب الأربعة ، والتي تتقاطع جميعها فى نقطة واحدة هى مركز الصحن فى الكنيسة ، وهذا المركز تعلوه القبة الأساسية ويعتبر هذا التخطيط طرازاً بيزنطياً خالصاً فهو أكثر الطرز ارتباطاً بالديانة المسيحية وتعبيراً عنها ، لإعتماده على شكل الصليب فى تصميماته الأصلية ، ومثال ذلك ضريح جالا بلاسيديا براهينا .

■ **رابعاً : الطراز المتعدد القباب :** يجمع هذا الطراز بين التخطيط البازيليكي والطراز المقيب ، ويسمى بالكاتدرائيات المقببة لما يتميز به من إستطالة صحن الكنيسة ، وكثرة عدد القباب التى تغطى المركز والأجنحة الجانبية كما فى كنيسة القديس يوحنا ، وأقدم هذه النماذج كنيسة القديسة إيريني بالقسطنطينية .

ويظهر شكل آخر من هذا الطراز وهو الذى يعتمد على شكل الصليب الإغريقى المتساوى الأضلاع ، وهو مغطى بخمسة قباب حيث القبة الرئيسية تعلو نقطة تقاطع الأربعة أضلاع (الأذرع) ، والقباب الأخرى تغطى الأذرع نفسها وأوضح مثال على ذلك هو كنيسة القديس مرقص فى فينسيا .

كما تعرضت الباحثة إلى ذكر بعض الكنائس المشيدة خارج أنحاء الإمبراطورية فى كل من روسيا وصقلية وفينسيا والتي تحمل الكثير من الأصول البيزنطية .

ويختتم هذا الفصل بعرض بعض العناصر المعمارية المختلفة التى تتكون منها الكنائس كالأسطح المستوية والمنحنية وما إشتلت عليه من الجدران والقباب والقبوات والحنيات والأعمدة وما يعلوها من القناطر والدلايات (المعلقات) التى تحمل القبة ، والإشارة إلى مدى ارتباطها بأعمال الفسيفساء المنفذة فى كل جزئية على حده .

الفصل الثالث :

« الموضوعات التى تناولها فن الفسيفساء البيزنطى »

وفى بداية هذا الفصل يتم الحديث بشكل عام عن الفسيفساء البيزنطية فى مراحلها الأولى خلال القرن السادس والسابع والثامن الميلاديين ، وذلك تمهيداً للدخول فى موضوع الدراسة التى تبدأ من القرن التاسع الميلادى وتنتهى مع أواخر القرن الثالث عشر الميلادى . وهذه القرون السابقة لا يمكن تجاهلها أو إختزالها عند الحديث عن هذه الفسيفساء البيزنطية والننى كانت سبباً فى نضوجها ووصولها إلى هذه المكانة الرفيعة .

وبالإضافة إلى القسطنطينية كان هناك مدينتى رافينا وسالونيك - أهم مراكز الفسيفساء البيزنطية - التى ظهرت فى كل من الكنائس المختلفة التى إحتوت على موضوعات الفسيفساء المتنوعة ، والتى وجدت لها إمتدادات فنية إستمرت حتى القرون الأخيرة من العصر البيزنطى .

وقبل التعرف على الموضوعات التى تناولها فن الفسيفساء البيزنطى تناولت الدراسة تأثير حركة تحطيم الصور التى بدأت فى النصف الأول من القرن الثامن واستمرت حتى منتصف القرن التاسع الميلادى ، والتى تسببت فى ظهور بعض العناصر الهندسية والنباتية التى غلبت عليها المعالجة التشكيلية المجردة ، بالإضافة إلى أشكال الصليب التى نفذت على مساحات واسعة حرص فيها الفنانون على خلوها من أية عناصر أخرى . كما كانت هذه الحركة سبباً فى تقسيم الموضوعات الفنية المنفذة بالفسيفساء إلى نوعين :

النوع الأول : وهو الموضوعات الدنيوية والتى إقتصرت وظيفتها ووجودها على تجميل وتزيين أراضيات القصور والمنازل الفاخرة التى تخص الأباطرة والملوك والأمراء ، كما إقتصرت أيضاً هذه الأعمال على تسجيل مشاهد الحياة اليومية ورحلات الصيد ، وتصوير الكائنات الحية الأدمية والحيوانية التى تميزت فى معالجتها بالأسلوب الواقعى الكلاسيكى ، والذي يتمثل فى رسم الشكل الطبيعى للإنسان والحيوان وتحقيق عنصر الثراء اللونى .

وأهم النماذج التى تعبر عن هذه الموضوعات هو فسيفساء القصر العظيم المقدس بالقسطنطينية ، وقد ظهر من هذه الأعمال الدنيوية بعض الفسيفساء المنفذة داخل الكنائس ، وعرفت هذه الأعمال بموضوعات التصوير الإمبراطورية ، والتى إختصت بتصوير أحد الملوك أو الأباطرة بصحبة السيد المسيح أو العذراء أو بصحبة الإثنين معاً ، وذلك فى العديد من الكنائس التى إستمرت حتى نهاية عصر الفسيفساء البيزنطية .

والنوع الثانى : الموضوعات الدينية : وهى الموضوعات التى إهتمت بتصوير قصص الكتاب المقدس واعتمد الفنانون على إتباع الأسلوب القصصى الروائى فى سرد الأحداث الدينية . وتميزت هذه الموضوعات بظهور الشخصيات الدينية المقدسة كالسيد المسيح ، والعذراء والأنبياء ، والقديسين ، ورجال الدين . وقد كان لهذه الموضوعات الإنتشار الأوسع فى فن الفسيفساء البيزنطى ، وإليها يتسبب ازدهاره وتألقه .

وبالإضافة إلى هذه المساحات الهائلة في الكنائس ، كانت هناك اللوحات الصغيرة المحمولة التي ظهرت في القرن الثاني عشر الميلادي - والتي تحمل نفس النوعية الدينية لهذه الموضوعات ، فقد كانت تعلق داخل الكنائس في منطقة المذبح ، واعتمدت غالبية هذه اللوحات على تصوير الشخصية الواحدة والهامة أيضاً مثل السيد المسيح - والذي كان يظهر في بعض الحالات بصحبة العذراء - أو أحد القديسين البارزين واللذين قاموا بدور كبير في نشر العقيدة ، كما ظهرت بعض صور للإحتفالات الدينية داخل هذه اللوحات مثل موضوع صلب السيد المسيح .

• الباب الثالث :

وعنوانه : " القيم الجمالية لفن الفسيفساء البيزنطى " ، ويتضمن هذا الباب خمسة فصول :

الفصل الأول :

« التقنيات المختلفة للإستعمال الفنى لخامة الفسيفساء البيزنطية »

تبدأ هذه الجزئية من الدراسة بتعريف خامة الفسيفساء وما تتميز به من صلابة ومتانة وبما تضيفه على اللوحات من تأثيرات سطحية لامعة ومتفردة ، فضلاً عن الأسلوب الخاص الذى أوجدته هذه الخامة ، والذى أكسبها الطابع المجرى الذى تحدثه هذه المكعبات نتيجة لتجاور بعضها البعض وذلك حسب إختلاف أنواعها سواء كانت أحجاراً طبيعية كالرخام ، أو صناعية كالفسيفساء الخزفية والزجاجية ، وقد تم الإشارة إلى طريقة التصنيع الخاصة بهما للحصول على الألوان المختلفة ، وهذا النوع الأخير - الفسيفساء الصناعية - إعتد عليه بصورة أكبر خلال العصر البيزنطى ، فقد أتاح توافر العديد من الدرجات اللونية التى ساعدت في إثراء هذه الفسيفساء وتميزها ، وقد حاول الفنانون التوفيق بين نوعية هذه الخامات وأماكن تنفيذها ، فقد إستخدم الرخام والفسيفساء الحجرية في الأرضيات أو الأسطح التى تتحمل التآكل والإحتكاك الشديد ، أما الفسيفساء الزجاجية والأحجار الطبيعية فكان يفضل تثبيتها فوق الجدران العلوية والقباب وفي اللوحات الصغيرة ، وبالرغم من هذا الفصل بين طبيعة الخامات وإستخداماتها إلا أنه كانت هناك اللوحات التى جمعت في تنفيذها بين هذه الأنواع المختلفة ، حرصاً من الفنانين على الوصول بأعمال الفسيفساء إلى أقصى درجات الجمال الفنى التى تثرى لوحاتهم وتخدم أغراضهم المقدسة ، وتأتى بعد ذلك الإشارة إلى كيفية إعداد لوحات الفسيفساء وتجهيز الأرضيات - الأسطح المعمارية - المراد التنفيذ فوقها .

وقد إتبع البيزنطيون فى عملية التنفيذ طريقتين هما :

١ - الطريقة المباشرة : وهى التى يتم فيها وضع قطع الفسيفساء باليد مباشرة فوق طبقة الملاط الطازجة .

٢ - الطريقة الغير مباشرة : وهى تتلخص فى تجهيز العمل بأكمله على مساحة ورقية تتساوى فى حجمها مع مساحة الجدار ، ويتم لصق قطع الفسيفساء بواسطة مساحة كبيرة من الورق ثم يتم تثبيتها على الملاط ، وبعد جفافها تماماً يتم نزع الورق الملصق على سطح الفسيفساء اللامعة بواسطة الماء الدافئ ، وذلك بالنسبة للأسطح المعمارية .

أما اللوحات الصغيرة فقد كان يتم تنفيذها على لوحات خشبية صغيرة ويتم رسم التصميم فوق السطح الخشبى ويستخدم فى عملية اللصق فى هذه الحالة ، خليط الراتنج والشمع الذى يغطى سطح اللوحة ثم يثبت عليها قطع الفسيفساء بعد ذلك .

ويتناول هذا الفصل فى نهايته دراسة الأحجام المختلفة لمكعبات الفسيفساء ، والتى تطورت بتطور الفن خلال العصر البيزنطى ، إلى أن وصلت لوحة الفسيفساء فى أواخر هذا العصر إلى درجة عالية من التنفيذ أصبح من الصعب التفريق بينها وبين اللوحات المنفذة بالخامات التصويرية الأخرى ، بالإضافة إلى تتبع أسلوب المعالجة التقنية ، والذى يلاحظ من خلال إتجاه وضع المكعبات وترتيبها ، أو من خلال تقاربها وتباعدها ، فضلاً عن الإعتماد على الطريقة المباشرة التى كانت سبباً فى إتخاذ مكعبات الفسيفساء أوضاعاً مائلة فى التثبيت وخاصة فى المساحات المنفذة باللون الذهبى أو الفضى فتضفى على الفسيفساء بريقاً يزيد العمل قدسية وسحراً متميزين .

الفصل الثانى :

«تناول العنصر الأدمى والصور الشخصية فى فسيفساء العصر البيزنطى»

وتنقسم الدراسة فى هذا الفصل إلى شقين : الشق الأول : وتعرض فيه الدراسة لأهم العناصر التشكيلية فى هذه الفسيفساء ، والتى قامت بدورها فى تميزها ، وهو العنصر الأدمى حيث كان الأساس الذى قامت عليه غالبية الموضوعات الدنيوية والدينية ، واختلاف أسلوب تناوله من نوع إلى آخر وذلك طبقاً لتأثيرات الفنون المحيطة به . فالموضوعات الدنيوية إعتمدت على الأسلوب الواقعى والكلاسيكى فى تصوير جسم الإنسان ، وإعتمد فى ذلك على الأصول الهيلينستية الرومانية ، أما الموضوعات

الدينية فقد اتخذ فيها هذا العنصر الطابع المجرد الذي ابتعد عن الشكل الطبيعي للجسم البشري ، وغلب عليه التسطيع بما يتوافق مع أفكار العقيدة المسيحية التي كرهت تصويره تماماً .

وفي ختام الحديث عن العنصر الأدمي تمت الإشارة إلى نقطة هامة ، وهي تصوير الجسد العاري في هذه الفسيفساء لأنها بذلك تتعارض بشدة مع قدسية العقيدة الدينية وتشدها ، لذا فقد تناولت الباحثة أسباب ظهور الجسد العاري في الفسيفساء البيزنطية ، وفي أي الأقاليم الشرقية أم الغربية ، وذكر مدى تأثير كل من الفنون الشرقية والغربية في أسلوب تصويره ، مع عرض لبعض هذه النماذج في فسيفساء الكنائس المختلفة خلال العصر البيزنطي .

أما الشق الثاني فقد تناول الصور الشخصية وأهميتها في فن الفسيفساء خصوصاً وأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعنصر الأدمي وتشترك معه في الأهمية ، وقد تنوعت هذه الصور الشخصية بين الصور الفردية والثنائية والجماعية ، وتبعاً لوجود نوعين فقط من الموضوعات الدينية والدنيوية ، فقد ظهرت الصور الشخصية الدينية والدنيوية أيضاً ، وإذا كانت الصور الشخصية الدنيوية تهتم بنقل الملامح الطبيعية لأصحابها كما في لوحات الإمبراطور « جستنيان » والإمبراطورة « تيودورا » ، إلى جانب صور الأباطرة في اللوحات المستقلة أو داخل موضوعات التصوير الإمبراطورية ، إلا أن الصور الدينية كان الهدف الأساسي منها هو تقديس هذه الشخصيات وإعلاء مكانتها ، وقد ظهرت أشكال مختلفة لهذه الصور ، فقد كانت هناك الصور النصفية والصور الكاملة التي تظهر فيها الشخصية بطولها الكامل .

وبخلاف هذه اللوحات الصغيرة المحمولة التي تم تعليقها في منطقة المذبح - فقد تم توزيع صور الشخصيات والوجوه الأدمية في مواقع معينة خصصت لها داخل الكنائس ، فكانت صور الأشخاص الجالسين يفضل تصويرها في المناطق المنحنية مثل الحنيات والدلايات ، أما الشخصيات الواقفة فيفضل تصويرها على الجدران الرأسية أو الأفقية البرميلية حتى يظهرون في الوضع الطبيعي لهم حيث الرأس إلى أعلى والقدم لأسفل حتى تتوافق مع فراغ الكنيسة .

أما الصور النصفية فقد كان يفضل وضعها داخل إطار يحيط بها من كل ناحية ، حتى يتم قطع الجذوع السفلية للأشخاص وينطبق الحال على الميداليات الدائرية التي تظهر بها الرأس والأكتاف فقط .

الفصل الثالث :

« الحركة واللون في تكوينات الفسيفساء البيزنطية »

تبدأ الدراسة في هذا الفصل بعرض الأساليب الفنية المختلفة التي ظهرت في أعمال الفسيفساء البيزنطية من حيث كونها أعمالاً فنية تصويرية يتوافر فيها بعض العناصر التشكيلية والقيم الجمالية .

وقد تعددت هذه الأساليب خلال هذه الفترة البيزنطية فجمعت بين الأسلوب الكلاسيكي والأسلوب التحفظي المجرد والأسلوب التعبيري .

وحيث أن السيادة كانت للأسلوب التحفظي المجرد إلا أن الكلاسيكية كانت من الإتجاهات التي ظلت قائمة خلال هذه الفترة الفنية ، وساعدت في استمراره بالرغم من إختفائها في بعض الأحيان وعودتها مرة أخرى في فترة الإحياء الفني خلال القرن التاسع الميلادي ، كما تم الإشارة إلى بعض التأثيرات الخارجية والتي كان لها دوراً واضحاً في تغيير هذه الإتجاهات مثل التأثيرات الوثنية ثم التأثيرات الهيلينية وأخيراً التأثيرات الغربية والتي برزت في ظهور الأسلوب التعبيري وخاصة في نهاية العصر البيزنطي .

ثم ينتقل البحث إلى وصف التكوينات البيزنطية بشكل عام ، وما تتسم به من صفات خاصة حيث المساحات الجدارية الشاسعة التي تفرض على الفنانين ملئها بمجموعات من الأشخاص والعناصر المحيطة .

كما يعتمد الفنانون البيزنطيون أيضاً على إتباع مجموعة من أسس التصميم المختلفة مثل تحقيق التوازن بين توزيع الكتل (العناصر الأدمية والحيوانية والمعمارية) ، والفراغ الناتج عنها ، وتحقيق تكامل العمل الفني من خلال ترابط هذه العناصر فيما بينها .

وقد تميزت الفسيفساء البيزنطية بنوع خاص من الحركة (المحسوسة) أو المدركة - الغير مباشرة - التي يتحكم فيها الفنانون من خلال البناء العام للكنيسة الذي ينتج عنه نوع من الحركة الإيقاعية في الكاتدرائيات ، أو الحركة الدائرية في القباب المركزية . فضلاً عن الأجزاء المعمارية الداخلية التي تتضمن الأسطح المنحنية كالقبوات أو المحاريب .

وقد تطور المفهوم الحركي لهذه العناصر الأدمية طوال هذه الفترة الفنية فمنذ البداية إقتصرت الحركة فيها على الإيماءات البسيطة ومد الأيدي وتطاير الملابس ، وذلك هدفاً لسد الفجوات الفراغية داخل التكوينات بشكل عام ، ولكن مع تضوج فن الفسيفساء وظهور الموضوعات الدينية أصبح لحركة الشخص داخل اللوحة دوراً كبيراً في التعبير عن بعض المعاني والأفكار الدينية .

كما ساعدت عودة التأثيرات الهيلينستية ، في زيادة الإيقاع الحركي في هذه التكوينات بشكل ملحوظ ، وخاصة في أعمال كنيسة كورا Chora في العاصمة ، بالإضافة إلى بعض الأمثلة للفسيفساء في التنانيس خارج الإمبراطورية في كل من صقلية وبنسيا .

وتأتى بعد ذلك أهمية العنصر اللوني في تكوينات الفسيفساء فبالإضافة إلى أنه يوضح الحركة ويدعمها فقد كان له أكبر الأثر في إزدهار الفسيفساء البيزنطية التي تميزت بالطابع الزخرفي والثراء اللوني الملحوظ ، حيث إعتد الفنانون على العديد من الدرجات اللونية الساخنة والباردة والتي إتسمت بزهرتها وقوتها .

وقد لجأ الفنانون البيزنطيون إلى الإعتماد على إتباع نظام لوني داخل الكنائس يتبع التكوين الهرمي للموضوعات ، فكانت المساحات السفلية للجدران تحتوى على الدرجات الداكنة ثم تتدرج إلى أعلى حتى تصل إلى أقصى الدرجات الفاتحة لتصوير الملائكة بجوار السيد المسيح في القبة ، وكان للأساليب الكلاسيكية الدور الكبير في زيادة الثراء اللوني للفسيفساء البيزنطية إلى جانب تأثير التصوير بالفريسك في ذلك الوقت الذي كان سبباً في تكوين العديد من الدرجات اللونية المشتقة من الألوان الأساسية .

وكانت سيطرة اللون الواحد من أهم السمات المميزة لهذه الفسيفساء ، وقد تبين ذلك من خلال إستخدام اللونين الأزرق والذهبي حيث إرتبط كل منهما إرتباطاً كبيراً بالعقيدة المسيحية ، وكانا أنسب الألوان للتعبير عن سمو العقيدة وروحانياتها .

ويختتم هذا الجزء بإلقاء الضوء على أهم الألوان التي طغت على هذه الفسيفساء وهي الألوان الذهبية والفضية ، والتي كان لها دوراً بارزاً في تحقيق الأثر اللامع البراق لأعمال الفسيفساء ، وإهتمت الباحثة بدراسة تطور إستخدامات اللون الذهبي منذ البداية ، حيث كان يتخلل بعض العناصر الزخرفية والنباتية والكتابية إلى أن سيطر سيطرة تامة على خلفيات اللوحات وغطى مساحات شاسعة داخل الكنائس .

الفصل الرابع :

« إنتشار الفن البيزنطى وإمتداده فى الفنون الأخرى »

كان من الطبيعى أن يترك الفن البيزنطى - الذى إستمر قروناً طويلة داخل إمبراطورية مترامية الأطراف ، والتي تجمع بينها وحدة دينية واحدة وعاصر خلالها العديد من الفنون - تأثيراته الفنية فى فنون بعض الأقاليم التى تقع خارج حدود الإمبراطورية ، وتنقسم الدراسة فى هذا الفصل إلى شقين :

■ الشق الأول : يتضمن تأثير فن الفسيفساء البيزنطى على كل من روسيا وصقلية وفرنسيا ، وتظهر تأثيرات الفن البيزنطى فى هذه الأقاليم نتيجة لإستقدام المهندسين المعماريين والفنانين المنفذين من القسطنطينية ، فضلاً عن التأثيرات الفنية المحلية التابعة لهذه الأقاليم ؛ وتتلخص هذه التأثيرات فى إنتقال بعض السمات البيزنطية المميزة مثل ظهور بعض الكنائس التى تعتمد على التخطيط الصليبي كما فى روسيا وفرنسيا ، وإشتملت الفسيفساء بداخلها على نفس موضوعات الإحتفالات الدينية واتبعت فى ترتيبها نظام التسلسل الطبقي ، كما تضمنت بعض المعالجات التشكيلية والأساليب التنفيذية التى تميزت بها الفسيفساء البيزنطية .

وقد تناولت الباحثة دراسة ظهور هذه التأثيرات فى كل من كنيسة آياصوفيا بكيف (بروسيا) وبعض الكنائس فى روما وكنيسة القديس مرقس بفرنسيا ، إلى جانب بعض الكنائس فى تورشيللو ومورانو بالقرب من فرنسيا . أما فى صقلية فقد تعرضت الباحثة بالتفصيل إلى مدى تأثير هذه الفسيفساء البيزنطية فى عدة كنائس فى أماكن متفرقة داخلها فى كل من سيفالو ومونريال وكنيسة بلاتنيا وكنيسة مارتورانو .

■ والشق الثانى : يتناول إنتقال السمات المميزة للفسيفساء البيزنطية إلى كل من الفن الإسلامى والفن القبطى . وتتلخص هذه التأثيرات فى مجموعة العناصر الزخرفية والنباتية والكتابية ، والتي ظهرت بوضوح فى الفسيفساء الإسلامية ، حيث إشتكت هذه الفسيفساء مع الفسيفساء البيزنطية فى التأثير الشديد بالتعاليم الصارمة الخاصة بكل ديانة على حدة . والقى منعت تصوير الكائنات الحية فى الموضوعات الدينية .

وفى الجزء الخاص بالتأثيرات البيزنطية على الفن القبطى ، تتعرض الدراسة لنموذج متفرد من الفسيفساء فى دير القديسة كاترين فى سيناء ؛ حيث يشتمل بناء هذا الدير وتنفيذ الفسيفساء بداخله إلى فترة الفن القبطى فى مصر .

وقد ظهرت آثار الفن البيزنطى فى فروع الفن القبطى المختلفة كالعمارة والتصوير وفنون النحت والأخشاب والمنسوجات ، ولكن الدراسة تتركز فى هذه الجزئية على تأثير الفسيفساء البيزنطية فى أعمال التصوير الجدارى التى نفذت بالفريسك على جدران المقابر والكنائس المصرية القديمة ، والتى تنحصر فى إنتقال بعض الموضوعات والشخصيات الدينية ، وتناول بعض السمات التشكيلية مثل إستخدام الأطر الخارجية التى تتضمن رؤوس الأدميين والعناصر الكتابية التى تتخلل مساحات الجدار بين القديسين وإيماءات الأيدى .

الفصل الخامس

« تجربة الباحثة ومحاولة إستخلاص قيم جمالية معاصرة

مستوحاة من الفسيفساء البيزنطية »

وقد تضمن هذا الفصل عدة لوحات تم تنفيذ بعضها فى مرحلة الإعداد لهذه الدراسة ، وقد إلتزمت الباحثة فى تنفيذ هذه اللوحات المنفصلة بالتنفيذ الدقيق وفقاً للتصميمات الأولية المرسومة .

كما حاولت الباحثة الإستفادة من جماليات هذه الفسيفساء وتفردتها فى رسم التصميمات وتنفيذها ، حيث تناولت هذه الأعمال الموضوعات التى سيطر عليها الأسلوب الرمزى ، كما تنوعت عناصرها التى إحتوت على العنصر الأدمى والعناصر النباتية المجردة ، إلى جانب بعض اللوحات التى تضمنت الصور الشخصية المختلفة ، ومحاولة الجمع بينها فى بعض اللوحات .

فضلاً عن الإستعانة ببعض الأساليب التقنية ومعالجتها التشكيلية المتميزة ذات الطابع الخاص والتى تمثلت فى تحقيق بعض الصفات التشكيلية والتى تتعلق بظهور العنصر الحركى داخل بعض هذه اللوحات ، كما إرتبطت أيضاً بسيادة بعض الألوان والحصول على أقصى درجات التنوع والثراء اللونى ، أسوة بالفسيفساء البيزنطية ، كما إهتمت الباحثة بالتركيز على ظهور اللون الذهبى وإستخداماته المختلفة فى هذه اللوحات والإشارة إلى التجارب التى أجرتها الباحثة فى سبيل الحصول على درجات ذهبية متنوعة .



1

2

3

4

The fifth chapter : The experiment of the researcher

and the attempt to deduce the aesthetic contemporain values from the Byzantine mosaic .

This chapter deals with the precise execution of the independent paintings according to the dawn primary designs as the researcher had attempted to use the asthetics of these mosaic in drawing these designs and the adopted methods in execution , for these works deals with the top dominated by the symbolic style as they are varied in their elements which include the dominated by the symbolic style as they are varied in their elements which included the human element and the abstract plant elements beside some paintings which included different personal pictures , with the resort to some technical styles and their distinguished plastic treatment of specific character through the realization of some plastic aspects which are related to the appearance of dynamic element inside some of the paintings and its relation to the dominance of some colors and achieve the utmost level of diversity and color richness , following the example of Byzantine mosaic , then the researcher shows his interest in the appearance of golden color and its different uses in these paintings and the reference to the experiments conducted by the researcher to obtain varied golden tones.

and its expansion to the other arts . The Byzantine art for long centuries had left its arts of some reigons outside the confines of the Empire , The study in this chapter is divided into two branches , the first includes the influence of Byzantine art on Russia , Sicily and Venice beside the local artistically influences of these regions due to the transfer of some Byzantine aspects like the appearance of some churches which depend on the cross plan in Russia and Venice with the representation of regions celebration through a hierarchical sequence with plastic treatment and executive styles which distinguished by Byzantine mosaic .

The second branch deals with the transfer of distinct aspects of Byzantine mosaic to the islamic and coptic arts , with these influences of a group of decorative , plant and written elements as in the islamic mosaic like the Byzantine mosaic strongly affected with the strict instructions of each religion which forbids the painting of living creatures . The influences of Byzantine art had appeared in the different branches of coptic art like the architecture , painting , arts of sculpture wood and textile but the study in this section emphazies on the influence of Byzantine mosaic in the works of mural painting in the fresco of the walls in the graves and Egyptian churches through the transfer of some religious subjects and personalities with the demonstration of some plastic aspects like the use of external frames which include the human heads and writings on the surfaces of walls between the saints with the hand gestures.

movement in the central domes beside the architectural parts which comprise the curved surfaces like the spheres.

This dynamic conception had been exclusive on the simple hints like the stretch of hands and the rise of cloth to fill the gaps inside the composition , for the return of the Hellenistic influences and the impression of Baroque style at the end of Byzantine age had contributed to the increase of dynamic rhythm in these composition in Churches as inside and outside the capital beside the Byzantine mosaic , for the artists has depended on many hot and cold color degrees due to their brilliance with the adoption of color systems inside the church fringe through the sequence of pyramidal composition of the subjects were the lower surfaces of walls surfaces of walls contain the dark tones which are graded to the upper side through the bright tones in the presentation of angles beside the Christ at the lintel , the classical styles had the general role in the enhancement of the color richness , beside the influence of fresco painting which had been the cause in the creation of many color tones derived from the main colors .

This section ends with a highlight on the important colors of mosaic like the golden and silver to achieve the brilliant effect , therefore the researcher is interested in the evaluation of the uses of golden color in the plant and decorative elements and in the backgrounds , to cover large surfaces of the churches .

The fourth chapter : The propagation of the Byzantine art

and western arts on the style of figuration , while the second branch deals with the appearance of religious and secular pictures ■■ the second represent the natural aspects of the responsibilities as in the paintings of Justinian and Theodora while the religious pictures seek to glorify these personalities as in the bust picture and complete pictures of the full length of the personalities beside the small and portable paintings , at the altar in Churches to represent the seated persons in the curved places like the arches and the painting of standing personalities on the vertical walls or the cylindrical domes , as for the first pictures , inside the frames with the elimination of the lower part of the persons for the same principle on the spherical medals which represent the head and the shoulders

The third chapter : The motion and colour in the composition of Byzantine mosaic .

This chapter begins with the artificial methods in the works of mosaic (Byzantine mosaic) which represent the pictorial works which include some of the plastic elements and aesthetic values with the dominance of the conservatives style and the classic style which had contributed in its reappearance during the period of revival in the Ninth century and a reference to some external influences such ■■ the Hellenistic influences and the western influences and the expressive style by the end of Byzantine age the Byzantine mosaic is distinguished by a special kind of movement which is the rhythmic movement in the cathedrals or the round

- 1- The direct method : which consists of laying the mosaic by hand on the fresh mortar layer .
- 2- The indirect way : which consists in the preparation of work on a surface (papersurface) to be placed in the wall through the adhesion of mosaic on this paper which will be fixed on the mortar , then it will be removed from the brilliant mosaic surface by warm water , For the small paintings , executed on small wooden plates with the drawing of design in the wooden surface with the use of adhesion and wax mixture which covers the surface of the painting , then it will be possible to fix the mosaic.

The end of this chapter discuss the volumes of mosaic cubes and the adoption of technical treatment in the arrangement of cubes in a inclined shape to gain the brilliance for the holiness of the work .

The second chapter : ~~the~~ dealing with the human element and personal pictures in the mosaic of Byzantine art . The study in the chapter is divided into two branches . the first deals with the plastic elements and their importance to the human element in many secular and religious themes where the secular themes had depended on the classic and real style in painting the human body while the religious themes even in the abstract way as the Christian creed had rejected , the possibility of drawing the human body , however there was painting of nude body in contradiction to the religion with a demonstration of the causes of that and the effect of Eastern

The second type : The religious topics which treats the painting of biblical events in a narrative style with the appearance of holy personalities like Jesus , the Virgin , the prophets and saints .

There were portable paintings or icons in the second century that treat the same kind of subjects in the altar of churches for the painting of the Christ , the virgin and the saints who had played a great role in the propagation of Christian creed beside the pictures about the religious celebration , The third unit : The values and aesthetics of Byzantine mosaic art .

This unit included five chapters : The first chapter : (The different techniques for the artistically use of material of Byzantine mosaic). This section begins with a definition of this material its hardening and ability to confer brilliant superficial effects beside the special style suggested with the dependence of this material and the abstract nature produced by these cubes due to this proximity according to their different types like the marble or the ceramic or glass , (particular glass) due to the multiple colour , however the artists had tried to reconcile between these materials and to use the marble and stone in surfaces of wear and friction , while the glass and natural stones for the superwalls , and despite the distinction between the materials there had been the paintings which combine different materials in order to improve the resistant effect and achieve the aesthetic level to serve their holy purposes . The Byzantine had adopted two ways in the execution :

another form of this style which depends on the cross with equal sides and five domes and the main dome above the intersection of the sides as in the church of saint Mark at Venice .

This chapter ends with demonstration of some architectural elements like the straight and curved surfaces , walls , domes and transport .

The third chapter has the title of : ' The subject of topics treated by the Byzantine mosaic .

The research discuss the first stage of Byzantine mosaic during the sixth to eighth centuries which had witnessed the maturity of Byzantine , mosaic in the cities of Ravenna and Salonika which include different churches that represent varied mosaic topics with a reference to the iconoclasm and the appearance of geometrical and plant elements ----- in an abstract or in addition to the motif of the cross on large spaces , with the treatment of two kinds of topics .

The first types : The religious topics , for the decoration of floors of the fancy houses and palaces belonging to the emperors and the registration of daily life spectacles such as views from hunting scenes painting of human and animal creatures in a classical style .

Among the important patterns which express , these topics there is the mosaic of holy place at Constantinople and churches about the material topics with the painting of kings and emperors in the company of Christ and vierg or both of them .

architecture for the enlargement of the inner surface of churches through the use of main and secondary domes supported on the spherical triangles .

In addition^{to} that the shapes and volumes of buildings had varied according to the internal designs and architectural plans , as the architecture of churches had depended on four different styles due to the eastern and western influences .

First : The Basilical style : which is roman one , which depends on a rectangular hall with two rows of columns , or four rows known in the name of cathedral.

Second : The central style : covered with the dome : with the dome which covers the center of building and on two types of horizontal elevation, such as the round horizontal elevation in the graves and the older or of churches , the second style depends on the square ground plan , and was important in the Byzantine architecture in churches such as saint Serguis and Bacchus

Third : The crossed plan : which depends on the horizontal elevation of the sides of the cross which inter-set in one point which is the tympanum , the center is covered with the main dome , this plan is Byzantine and Christian and a mean to express the Christianity .

Fourth : The multi domed style : which combines the basilica form or plan and the domed plan in the domed cathedral due to the elongated tympanum and the number of domes which covers the center and lateral wings like in the church of saint john and saint Irene at constantinople there is

the supports for this new art for the Christianity had a strong effect on the style of art during the period of iconoclasm with the prohibition of paintings some forms and subjects .

Byzantine

The second chapter : The architecture and its relation to the mosaic art : This chapter highlights the architecture which had contributed in enriching the Byzantine mosaic in the religious Byzantine buildings which had not been improved to its final stage until the Eleventh century with the construction of many churches , the following represents the factors of affecting this architecture in each local region .

- 1- The religious factor : which is the strongest factor behind the construction of huge churches as a result of the Christian creed upon the order of emperors and saints for the construction of churches .
- 2- The climatic factor : which intervenes in the difference between the external and internal form of construction with the apertures in the windows and the selection of some architectural elements like the curved surfaces and the lintels to reduce the temperature in some regions .
- 3- The geological factor : related to the raw materials from the ground and used in the constructions such as the stone , the brick and the pebbles and the soil itself in the regions rich with this material .
- 4- The technological factor : which represents the dependence on the modern means to construct the buildings , this factor had influenced the Byzantine

local environment in the composition of artistically works , with reference made to the historical period of Byzantine empire from the fourth century of the hand of its founder the emperor Constantine who calls its new capital the Constantinople after him and which remained its capital till its fall in the fifth century by the Ottoman Turks in a way that the Byzantine Empire had extended eleven centuries due to expansion of its territories to include the Eastern and western regions in Asia , Africa and Europe .

The research then deals with the main points^{the} causes that enhanced the Constantinople to a fine position such as the geographical location which is distinguished from the African . European and Asian countries for it is the interruption of many countries and a commercial way between them .

In addition to that , there was some factors related to the local conditions which has a strong effect on the composition of artificial factories as follows :

- 1- The political factor : related to the political rule inside and outside the capital and the role of religious officials and popular will in the stability of political base to treat the suitable environment for the development of arts.
- 2- The social factors : related to the advantages and disadvantages of the Byzantine society and the familial customs and the interests of Byzantine people in science and education .
- 3- The religious factor : which had the role of stability and

which became subsequent by among the important artistical aspects. Which distinguish. The Byzantine art beside the transfer of some decorative frames of Hellenistic art to confine the mosaic paintings in the Byzantine churches.

The third chapter: The early Christian art and symbolic religions topics:

This chapter deals only with the early Christian arts which is the third art to influence the Byzantine art, due to a common factor between them, which in the Christianity which had full control on both, this Christianity had appeared in the first half of the first century in Palestine faced with a violent resistance and adopted secretly due to the Roman persecution, and the torture of Christians till the official declaration of this religion in the Byzantine art in the fourth century.

The Christianity had its beginning in the fourth and fifth centuries, and had made some influences on the Hellenistic art beside the influence of eastern arts and the objection by the christianism to paint the living creatures with the possibility to paint the plant and geometrical decorations through the symbolization of living creatures, therefore symbolism became the important aspect to distinguish the early Christian art in an abstract style away from the nature.

The second unit : Mosaic of Byzantine age ; This unit deal with the causes of flourishing of mosaic Byzantine art through three chapters : The first chapter: The difference of

concerned with the propagation of Hellenistic culture in a way to achieve the mix between these two different civilization this period is divided into two phases: the first up to the end of the first century while the east countries were dependent on Alexander and his successors, the second had begun with the end of first century B.C., accordingly the art in the East and the Roman empire, had been subject to the political circumstances and the Hellenistic influences, beside the Roman ones as evident from many pictural works, for there had been some factors which had influenced the development of Hellenistic art in a way to suggest five trends.

- 1- the search for richness.

- 2- The theatrical mentality.

- 3- The scholar mentality.

- 4- The individualism.

- 5- The general perspective free from fanaticism.

Among the important fields of arts in this era, there are the Hellenistic mosaic which had covered a variety of topics in Luxurious palaces on the floors and walls. This chapter deals also with the painted topics, of five kinds 1- The legendary topic. 2- The theatrical topic. 3- The natural landscape. 4- Subjects of royal painting. 5- Subjects of general decoration the chapter also emphasis on the mosaic works in Alexandric and Antioch where they took a unique character, by the end of this chapter, we will discuss each aspect of the Hellenistic mosaic, its significance, and influence on the Byzantine mosaic, and the color richness

Summary

This thesis is composed of an introduction, and three units, The first unit has the title of "The arts which influence the rise of Byzantine painting", with the reference to the arts preceding the Byzantine art and which had contributed to its technical composition, this unit is comprised of three chapters:

The first chapter: The Sassanian art and its decorative elements:

This chapter deals with the history of foundation of Sassanian nation by the king Ardchir who had worked on to oppose the stretch of Roman Empire to Iran and against Artban the fifth, country which lasted for four centuries.

The strategic location of Iran had contributed to the development of Sassanian art through the role of the rulers like king Chabor the first and his reign that had witnessed the variety of art fields like the plastic inscriptions in many works beside the mural painting and the minor arts, while the Sassanian art had been attached to kind of topics especially the historical themes about the victories of kings, the chapter also demonstrate the mosaic on the palace of Bishapor with the painting of some human personalities.

The second chapter: The Hellenistic art and imitation of nature:

This chapter deals with another art form within the first half of the fourth century till the fourth century known as the Hellenistic period under the reign of Alexander

HELWAN UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS
PAINTING DEPARTMENT

**THE DEVELOPMENT OF MOSAIC IN BYZANTINE AGE
(FROM NINEth CENTURY TO THIRTEENth CENTURY)**

Prepared By:

NRMIN FATHI EL-MASRY

Demonstrator of painting Department

Faculty of Fine Arts-Helwan University

THESIS INTRODUCED TO PAINTING DEPARTMENT

**FACULTY OF FINE ARTS , HELWAN UNIVERSITY FOR
MASTER DEGREE PAINTING DEPARTMETN (murals)**

Supervision by :

Prof. Dr. SABRY MOHAMED MANSOUR

Professor of painting Department

Faculty of Fine Arts –Helwan University

January 2001





